

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



**A UNIDADE DE TODAS AS COISAS:
UMA LEITURA DE ALGUNS TEXTOS DE SAMUEL BECKETT**

Raquel Morais

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2016

A unidade de todas as coisas:
uma leitura de alguns textos de Samuel Beckett

Raquel Moraes

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR
ANTÓNIO M. FEIJÓ

LISBOA 2016

Agradecimentos

A vontade de entrar no Programa em Teoria da Literatura foi entretida durante quase toda a minha Licenciatura. Este trabalho é por isso um ponto de confluência de muitas das coisas que a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa me mostrou.

Reconhecer cada pequeno, mas valioso, contributo seria um exagero. Limito-me por isso a endereçar os agradecimentos que de outra forma não chegariam ao seu devido lugar e aqueles que a gratidão me obriga a não omitir.

Ao professor António Feijó, o meu primeiro professor de Letras, agradeço as suas aulas de imersão e o entusiasmo em relação a todas as coisas que lhe fui fazendo chegar. Não é pequena a sua influência no meu crescimento.

Ao professor Miguel Tamen, agradeço as suas extraordinárias aulas e o facto de me ter ajudado a perceber uma série variada e importante de coisas.

Agradeço aos amigos com quem fui conversando sobre esta tese e aos que me distraíram dela. À Helena, pelos constitucionais, e ao Tiago, por uma ou duas cantigas mais alegres. A ambos agradeço o terem estado tanto tempo naquelas duas frentes. À Maria, agradeço as tardes de estudo, e à Rita, os olhos atentos.

À minha avó, alheia a estas lides, devo o primeiro e os outros verões na biblioteca.

De modo evidente, esta dissertação é indissociável da minha passagem pelo Programa em Teoria da Literatura. Quando este deixou de ser uma ideia, tornou-se, graças a um conjunto improvável de pessoas, um território ricamente povoado, do qual foi um verdadeiro prazer e privilégio fazer parte. Agradeço aos professores João Figueiredo, Hans Ulrich Gumbrecht e Brett Bourbon as aulas e as conversas que couberam nessas aulas. A última, mas a mais viva, saudação desta página, é destinada a muitos dos colegas com quem tive a sorte de me cruzar.

Resumo

A organização de alguns textos de Samuel Beckett é determinada pela falta de um elemento particular, em torno do qual tudo gira, mas sobre cuja existência pouco se sabe e que, apesar das expectativas, nunca se consubstancia. Esta lacuna está ligada, como tentarei demonstrar, a reflexões do autor sobre literatura e arte: por um lado, a sua posição relativamente ao que considera ser uma excessiva ascendência da razão sobre a forma como a criação artística é encarada; por outro, as suas interrogações acerca da centralidade de uma ideia de representação nas artes visuais. Os textos que constituem o objecto central desta dissertação foram escritos entre 1946 e 1949. São eles as novelas “The End”, “The Expelled”, “First Love” e “The Calmative”, o romance *Mercier and Camier*, a peça *Waiting for Godot* e o texto crítico “Three Dialogues”. Será também analisado o ensaio que Beckett escreveu em 1930 sobre o romance *À la Recherche du Temps Perdu*, “Proust”, por este determinar profundamente aquele período. Importa-me igualmente comentar o facto de a lacuna referida ser a principal origem do desconcerto que frequentemente inquietou leitores dos textos de Beckett, por entender que esses dois termos se relacionam de forma directa com o modo como lemos e com aquilo a que comumente chamamos interpretação.

Abstract

Some of Samuel Beckett's texts are characterized by the circumstance that a particular element is missing – a most important element, even if few things are known about it and even if, despite the expectations, it never becomes substantiated. As I would like to demonstrate, this absence is connected to considerations on literature and art developed by the author: both Beckett's position in relation to what he describes as the exaggerated influence of reason in art and also his inquiring into the central role played in the visual arts by a certain notion of representation. This dissertation examines a group of texts written by Beckett between 1946 and 1949: the novellas "The End", "The Expelled", "First Love" e "The Calmative", the novel *Mercier and Camier*, the play *Waiting for Godot* and the critical work "Three Dialogues". In addition, it discusses an essay written by the author in 1930 regarding Proust's *À la Recherche du Temps Perdu*, due to its significant repercussions on those four years. I will also address the mentioned absence, as it is the origin of the bewilderment experienced by many of Beckett's readers. I propose that both that absence and that bewilderment are closely related to the way people *read* and to what is usually referred to as interpretation.

ÍNDICE

Nota Inicial	6
I. “Where were we?”	7
II. As roupas do morto	14
III. Andar em círculos	23
IV. Os antigos mestres	30
V. Proust, 1930	40
VI. Redes que tudo acolhem	47
VII. Acordar em quarto estranho	53
VIII. Divindades subterrâneas	62
IX. Sobre coisas que não estão lá	76
Bibliografia Citada	85

Nota inicial

Tendo as ficções de Beckett discutidas nesta dissertação sido escritas originalmente em francês, optei, para garantir uma análise o mais rigorosa possível, por utilizar as suas traduções inglesas. Todas elas contêm em maior ou menor grau alterações ao original. Beckett foi o responsável pela maior parte do trabalho de tradução e, no caso de “The Expelled” e “The End”, colaborou directamente com o tradutor. *Mercier and Camier* é o texto deste conjunto que mais modificações sofreu aquando da sua tradução para inglês. O texto só veio a público em 1974, quase trinta anos depois de ter sido escrito. Aquando desta publicação, Beckett, além de traduzir o romance, eliminou uma parte considerável do texto original. Recorri por isso à versão francesa e à inglesa, com vista a perceber se existiam diferenças significativas no âmbito da minha análise, o que não se verificou.

I. “Where were we?”

‘Where were we?’ said Belacqua. But Neapolitan patience has its limits. ‘Where are we ever?’ cried the Ottolenghi

“Dante and the Lobster”

Na introdução do seu livro *The Theater of the Absurd*¹, Martin Esslin retoma algumas observações de um encenador de *Waiting for Godot*, Herbert Blau, ditas aquando da estreia da peça numa penitenciária dos Estados Unidos, em 1957: “Blau compared the play to a piece of jazz music ‘to which one must listen for whatever one may find in it’. In the same way, he hoped, there would be some meaning, some personal significance for each member of the audience in *Waiting for Godot*.”(19). Para Blau, a maior singularidade deste texto de Samuel Beckett seria o facto de permitir que cada espectador encontrasse nele o que quisesse, generosidade para a qual muito contribui a indefinida situação do par protagonista, Vladimir e Estragon. A caracterização que o encenador apresenta daqueles dois objectos, que talvez pudéssemos descrever como ‘não identificados’, implica a confiança na possibilidade de que, apesar das suas particularidades, estes possam ser compreendidos, subordinando a actividade de assistir a uma encenação de um texto ou de escutar uma peça musical à necessidade de encarar essas coisas como coisas com sentido. Assim, o sucesso de um espectador medir-se-ia pela capacidade de atribuir um significado à peça.

A confiança de Blau é, para Esslin, a inequívoca confirmação da ideia de que estas peças têm algo a dizer, como afirma ao falar do conjunto de textos que designa por ‘teatro do absurdo’, onde inclui *Waiting for Godot*: “these plays, which are so often superciliously dismissed as nonsense or mystification, *have* something to say and *can* be understood” (21). A inesperada clareza com que o significado da peça surgiu aos olhos dos reclusos é, no entender de Esslin, favorecida pelo facto de aqueles não caírem no pecado (para ele, o pecado dos críticos) de ter ‘preconceitos estéticos’: “so

¹Martin Esslin, *The theatre of the absurd* (Harmondsworth, Penguin Books, 1974).

that they avoided the mistake that trapped so many established critics who condemned the play for its lack of plot, development, characterization, suspense, or plain common sense” (21).

A simplicidade dos homens de San Quentin, que viram na figura de Godot um símbolo da sociedade exterior, pela qual esperavam na prisão, aparece pois como uma alternativa à posição dos críticos que Esslin acusa. Este afirma o seguinte, a propósito de uma evasiva resposta de Beckett a uma pergunta sobre quem era ou o que significaria aquela figura²: “This is a salutary warning to anyone who approaches Beckett’s plays with the intention of discovering *the* key to their understanding, of demonstrating in exact and definite terms *what they mean*” (43).

Esslin não se coíbe, ainda assim, de apresentar a sua leitura de *Waiting for Godot*, o que aliás responde à sua inclinação para o ecletismo. Tanto essa leitura como os pressupostos que subjazem ao livro *The Theatre of the Absurd* me parecem muito pouco persuasivos. Reconhecendo à peça de Beckett peculiaridades formais ou de outra natureza, que aqueles que critica também apontaram, Esslin trespõe essas peculiaridades. Perante a desobediência de *Waiting for Godot* àquilo que descreve como a norma de uma “good play”³, Esslin faz aquilo que me parece uma generalização desnecessária, precisamente por não atender à situação em que se encontram as personagens e aos detalhes que a constituem – em certo sentido, sobrestima a situação por subestimar as suas partes.

O crítico vê naquela estranheza o reflexo de uma filosofia, negligenciando outras implicações mais centrais. É dessa leitura desviada que advém o erro que consiste em integrar Beckett no movimento do teatro do absurdo. Se, por um lado, Esslin tem a lucidez de reconhecer como estéril a

²“When Alan Schneider, who was to direct the first American production of *Waiting for Godot*, asked Beckett who or what was meant by Godot, he received the answer, ‘If I knew, I would have said so in the play’.” (Martin Esslin, *The theatre of the absurd*, p. 43).

³“If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by the subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play has to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem to be reflections of dreams and nightmares; if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings.” (Esslin, 21-22).

obsessão de ver todas as coisas como sinais de outras coisas⁴, por outro lado o seu livro funda-se no gesto de tomar “the feeling of uncertainty” (44) que diz caracterizar *Waiting for Godot* como um sinal de algo, nomeadamente: “their author’s sense of mystery, bewilderment, and anxiety when confronted with the human condition, and his despair at being unable to find a meaning in existence.” (44). A espera de Vladimir e Estragon é, no entender de Esslin, o aspecto central da peça, surgindo como uma representação da espera que, segundo ele, caracteriza a condição humana.

As obras que inclui na convenção do teatro do absurdo são descritas nos seguintes termos:

their work most sensitively mirrors and reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of many of their contemporaries in the Western world (...) The Theatre of the Absurd, however, can be seen as the reflection of what seems to be the attitude most genuinely representative of our own time.

The hallmark of this attitude is its sense that the certitudes and unshakable basic assumptions of former ages have been swept away, that they have been tested and found wanting, that they have been discredited as cheap and somewhat childish illusions. (22-3)

Estas peças serviriam, sobretudo, como demonstrações⁵ de uma visão do mundo, visão que assenta numa descrição particular da Humanidade. De acordo com alguns dos pensadores que Esslin refere, a sociedade da era contemporânea teria ficado órfã de um conjunto de crenças, abandonada a um desamparo espiritual que os séculos XVIII e XIX lhe teriam deixado como herança, além de violentamente desfeita por duas guerras⁶. A existência humana teria cessado, em suma, de fazer sentido. Este desencanto reflectir-se-ia em obras como as de Jean-Paul Sartre e de Albert Camus, que Esslin qualifica como expressões de uma filosofia, mas expressões limitadas: “If Camus argued that in our disillusioned age the world has ceased to make sense, he did so in an

⁴“Any endeavor to arrive at a clear and certain interpretation by establishing the identity of Godot through critical analysis would be as foolish as trying to discover the clear outlines hidden behind the chiaroscuro of a painting by Rembrandt by scraping away the paint” (Esslin, 44).

⁵“The Theatre of the Absurd has renounced arguing *about* the absurdity of the human condition; it merely *presents* it in being – that is, in terms of concrete stage images” (Esslin, 25).

⁶“The decline of religious faith was masked until the end of the Second World War by the substitute religions of faith in progress, nationalism, and various totalitarian fallacies. All this was shattered by the war.” (Esslin, 23).

elegantly rationalistic and discursive style of an eighteenth-century moralist, in wellconstructed and polished plays.” (24).

Para Esslin, o teatro de Beckett (tal como o de Arthur Adamov, Eugène Ionesco ou Jean Genet), além de ter como *tema* “This sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition” (23-24), ‘apresentá-lo-ia’ de um modo especialmente adequado ao próprio tema: “the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed.” (24).

Opor, como Esslin faz, o tipo de composição que encontramos em peças como *Waiting for Godot* ao trabalho de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, que caracteriza como racionalista e discursivo⁷, é perfeitamente pertinente. Menos pertinente é o modo, aliás um pouco abrupto, como justifica essa composição, descrevendo *Waiting for Godot* como ‘expressão de uma filosofia’⁸, ideia que, sobretudo pela sua extensa e diversificada disseminação, me parece importante rebater.

O livro de Esslin foi determinante para uma parte importante da crítica beckettiana, e anuncia um entendimento da sua obra com o qual não tenho particular afinidade. Esta dissertação nasce da necessidade de responder a essa insatisfação e, simultaneamente, de propor não exactamente uma alternativa do mesmo género, mas aquilo que me parece ser uma forma mais adequada de colocar o problema. Tendo isto em consideração, cabe dizer que recorrer a *The Theatre of the Absurd* não tem como principal intuito afirmar a minha discórdia. Faço-o porque Esslin oferece descrições importantes de *Waiting for Godot* e de outros textos de Beckett, notando aquele que é um elemento essencial na obra do autor, sem que no entanto o compreenda totalmente.

⁷Esslin nomeia aqui os dois autores enquanto os representantes mais significativos do Existencialismo. Ao fazê-lo está a ter em conta elementos específicos deste movimento, que engloba uma série variada de aspectos e autores. Sobre Sartre e Camus, Beckett afirma: “They present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning (...) Sartre (...) presents his ideas in plays based on brilliantly drawn characters who remain wholly consistent (...) the beautiful phrasing and argumentative brilliance of both Sartre and Camus in their relentless probing still, by implication, proclaim a tacit conviction that logical discourse can offer valid solutions” (Esslin, 24-25).

⁸“an author who had started from a clear-cut philosophical or moral conception, and had then proceeded to translate it into concrete terms of plot and character” (Esslin, 43).

Tanto Esslin como os reclusos de San Quentin ou os críticos de que fala se depararam com o mesmo tipo de desconcerto perante a estranheza da situação de Vladimir e Estragon. Talvez a nossa inquietação enquanto leitores ou espectadores daquela peça surja por constatarmos que podemos estar a não perceber nada, o que implica algumas coisas importantes acerca do modo como lemos. Na história que Esslin conta, as reacções dividiram-se entre o orgulho ferido dos críticos, que rejeitaram o que não conseguiram entender, e aquilo que se afigura como uma tentativa extrema de compreensão por parte dos reclusos, que tentaram naturalizar aquilo a que assistiram, lendo-o como metáforas de outras coisas. A facilidade e a rapidez com que atribuíram um sentido ao que é ironicamente caracterizado no livro de Esslin como “a play of the supposedly esoteric avant-garde” (21) revelam um desprezo arriscado da ausência de certos elementos e daquilo que a motivou.

A organização de certos textos de Beckett é determinada por uma falta de informação (ou pela estranha natureza dessa informação) acerca da situação em que as personagens se encontram – é frequente alguma obscuridade ou incerteza acerca do momento particular a que assistimos. Por incompreensão, temos de voltar um pouco atrás e fazer perguntas tão elementares, mas tão necessárias, quanto as que Stanley Cavell faz acerca das personagens de *Endgame*, peça que Beckett escreveu alguns anos depois de *Waiting for Godot*, em 1957: “Who are these people? Where are they, and how did they get there?”⁹. A interpretação que o crítico oferece daquela peça importa porque, como se verá adiante com mais detalhe, tem origem na tentativa de desfazer o tipo de desconcerto de que falávamos a propósito de *Waiting for Godot*, e que é comum a *Endgame*, imaginando o que se terá passado *antes* do momento inicial da peça. Assim, a sua recusa de uma série de aspectos que uma certa crítica, muito ligada à leitura de Esslin, tornou aceites de forma bastante ampla, tem exactamente o mesmo ponto de partida daquela – o facto de a situação destas personagens sublinhar que elas estão *depois* de qualquer coisa, sobre a qual pouco ou nada sabemos. Se o tipo de incompreensão acima descrito já inquietou qualquer leitor a propósito de

⁹Stanley Cavell, “Ending the Waiting Game: A reading of Beckett’s *Endgame*”, *Must we mean what we say?: a book of essays* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), p.117.

obras de outros autores, é flagrante em relação a alguns textos de Beckett e parece mais difícil de resolver. Estes parecem comprometer o sucesso ou até mesmo a pertinência de um gesto (quando na verdade demonstram a sua inevitabilidade) que me parece subjazer a qualquer actividade interpretativa, ou até, propriamente, constituí-la: uma tentativa de contextualizar, num sentido muito elementar, a situação que vemos descrita.

Esta *falta* mais geral de que falo, e que, nestes textos, diz normalmente respeito a um elemento específico, relaciona-se com algumas reflexões de Beckett acerca da sua obra, da literatura e da arte: por um lado, a sua posição contra aquilo que considera ser uma excessiva ascendência da razão sobre a forma como a criação artística é encarada; por outro, as suas interrogações acerca da centralidade de uma ideia de representação nas artes visuais.

Sendo as consequências dessas posições mais amplas do que aquelas que aqui examino, importa-me sobretudo clarificar a recorrência daquela falta, observando os diversos contornos que adquire em cada um dos textos. As considerações feitas nesta dissertação estão, por assim dizer, a montante das leituras de Cavell e de Esslin, já que se ambos se entretêm a preencher aquela lacuna, ocupar-me-ei aqui daquilo a que podemos chamar a sua origem. *Waiting for Godot* surge como um texto particularmente propício a que lhe fossem dados ‘vários usos’. O facto de sabermos pouco parece obrigar-nos a uma espécie de esforço explicativo adicional, mas a natureza desse esforço não difere essencialmente da de outras actividades interpretativas com que nos possamos entreter.

Os textos que constituem o objecto central desta dissertação, com uma excepção importante, fazem parte de um período de cinco anos que Beckett descreveu em entrevista a Israel Shenker, em 1956, como particularmente profícuo: “I wrote all my work very fast – between 1946 and 1950. Since then I haven’t written anything. Or at least nothing that has seemed to me valid”¹⁰. Durante estes cinco anos, Beckett escreveu um conjunto de quatro novelas que inaugura aquele período –

¹⁰“An interview with Beckett (1956)”, in Lawrence Graver and Raymond Federman (eds.), *Samuel Beckett: The critical heritage* (New York, Routledge, 2006), p. 148.

“The End”, “The Expelled”, “First Love” e “The Calmative” –, o romance *Mercier and Camier* (1946), as peças *Eleuthéria* (1947) e *Waiting for Godot* (1949), o texto crítico “Three dialogues” (1949) e os romances da trilogia: *Molloy* (1947), *Malone dies* (1948) e *The Unnamable* (1950). A referida exceção é o ensaio de Beckett sobre o romance de Marcel Proust *À la Recherche du Temps Perdu*¹¹, ensaio que, escrito quinze anos antes, determina profundamente este período. Centrar-me-ei nas quatro novelas¹², no texto “Three dialogues”¹³, no romance *Mercier and Camier*¹⁴ e na peça *Waiting for Godot*¹⁵. Nestes textos, mais do que acontecera até então em outras ficções do autor, as considerações sobre estética de Beckett tornam-se a génese ou o fortalecimento de elementos que definem a constituição das suas personagens e a ordem em que estas se movem.

¹¹“Proust”, *Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*, (John Calder, London, 1987).

¹²*Samuel Beckett: The complete short prose, 1929-1989* (New York, Grove Press, 1995).

¹³*Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*, (John Calder, London, 1987).

¹⁴*Samuel Beckett : the Grove centenary edition* (New York, Grove Press, 2006), v. 1.

¹⁵*Samuel Beckett : the Grove centenary edition* (New York, Grove Press, 2006), v. 3.

II. As roupas do morto

I felt ill at ease with all this air about me, lost before the confusion
of innumerable prospects.

“The Expelled”

Tinha o corpo parecia peixe... Tinha os ombros mais largos do que
qualquer rapaz em São Felipe.

Clotilde, *Juventude em Marcha*

and seeth the linen clothes lie

John 20:6

Em 1945, Beckett tinha escrito, além de uma série de textos críticos, alguma poesia e um conjunto de ficções onde se incluem *Dream of fair to middling women* (1932), *More Pricks Than Kicks* (1933), *Murphy* (1936) e *Watt* (1945)¹⁶. Perante estes trabalhos, que, em parte, só seriam publicados anos depois da sua escrita, Beckett sentia ainda como imprescindível uma emancipação. O período compreendido entre 1946 e 1950 foi marcado, de acordo com o escritor, não apenas por uma grande produtividade, mas também por uma progressiva definição da natureza do seu trabalho, como sugere um comentário seu, numa carta de 1948 dirigida ao amigo de longa data Thomas MacGreevy: “I see a little clearly at last what my writing is about and I feel I have perhaps 10 years courage and energy to get the job done. The feeling of getting oneself in perspective is a strange one, after so many years of expression in blindness”¹⁷. A sua escrita começa então a constituir-se de forma mais clara como oposição àquela que foi uma influência determinante para si – James Joyce:

It was Maurice Nadeau who said it was an influence *ab contrario*. I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, in control of one’s material. He was always *adding* to it; you only have to look at his proofs to see that. I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, subtracting rather than

¹⁶ *Watt* foi começado no início de 1941 e foi escrito intermitentemente durante a II Guerra Mundial, sendo terminado em 1945.

¹⁷ *The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, France Lois Overbeck (eds.), (Cambridge University Press, 2011), p. 75.

adding. But I do remember speaking about Joyce's heroic achievement. I had a great admiration for him. That's what it was: epic, heroic, what he achieved. I realized that I couldn't go down that same road.¹⁸

Ainda que, como estas palavras deixam claro, um gesto de distanciamento relativamente a Joyce possa, a certa altura, ter-lhe parecido imprescindível¹⁹, não se pode resumir o seu problema à competição com este antecessor. Joyce é o culminar²⁰ de uma série de coisas contra as quais Beckett se posiciona, nomeadamente uma primazia da razão sobre a criação artística e o modo como esta continua a depender de uma associação entre conhecimento e uma ideia de poder:

the difference is that Joyce is a superb manipulator of material – perhaps the greatest. He was making words to do the absolute maximum of work. There isn't a syllable that's superfluous. The kind of work I do is one in which I'm not master of my material. The more Joyce knew the more he could. He's tending toward omniscience and omnipotence as an artist.²¹

As implicações do posicionamento tomado por Beckett são de natureza diversa. Como referi, importa-me destacar unicamente uma dessas implicações: o tipo de dificuldades com que as ficções aqui em análise nos confrontam. Assim, começarei por analisar o primeiro conjunto de textos do período 1946-50 – as novelas “The End”, “The Expelled”, “First love” e “The Calmative” –, nomeadamente por aí se enunciar de modo implícito a referida ruptura com o trabalho de Joyce. Esta análise será retomada ao longo da dissertação, já que nestes textos, que instituem uma demarcação mais precisa relativamente aos anteriores trabalhos ficcionais de Beckett, surgem pela primeira vez, de forma mais consistente, alguns elementos que serão centrais em *Mercier and Camier* e em *Waiting for Godot*.

¹⁸James and Elizabeth Knowlson (eds.), *Beckett remembering remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*, (London: Bloomsbury, 2007), p. 47.

¹⁹Beckett passara anos a ver o seu trabalho ser comparado ao do predecessor.

²⁰“What he was rejecting was the Joycean principle that knowing more was a way of creatively understanding the world and controlling it.”. James Knowlson, *Damned to fame; the life of Samuel Beckett*, (London, Bloomsbury, 1997), p. 353.

²¹“An interview with Beckett (1956)”, in Lawrence Graver and Raymond Federman (eds.), *Samuel Beckett: The critical heritage* (New York, Routledge, 2006), p. 148.

As quatro novelas foram criadas no mesmo ano – 1946 –, com poucos meses de intervalo, e surgem como repetições de um mesmo núcleo, histórias acerca do mesmo homem. Por essa razão, ainda que fale por vezes dos quatro protagonistas separadamente, fá-lo-ei pressupondo alguma unidade e uma possível sequência entre as quatro histórias, uma vez que parece tratar-se da mesma pessoa. Colocando de parte diferenças relevantes, interessa-me destacar a forma como estas novelas se relacionam e aquilo que as unifica.

A natureza destes quatro textos não é alheia ao facto de inaugurarem um período que Beckett identifica como o da fixação da sua escrita, período em que começa a utilizar sistematicamente o francês²². As situações de indefinição em que estas personagens se encontram parecem revelar certas dificuldades do autor quanto ao seu trabalho, perplexidades acerca do modo de afirmar a sua individualidade enquanto escritor, problemas que o próprio enuncia ocasionalmente. Ao mesmo tempo, as novelas constituem um princípio de resposta a essas mesmas dúvidas, como se certos movimentos fossem progressivamente incorporados na sua obra, consolidando-se, no fundo, como um traço característico – como se o próprio problema se tornasse parte da solução.

Os quatro protagonistas das novelas foram expulsos do único espaço que lhes era familiar. A sua desorientação advém da sua fraqueza e da dificuldade em se habituarem a uma vida fora desse sítio (que desde sempre ou durante muito tempo foi o seu): o quarto da casa paterna, em dois dos textos, uma instituição não identificada e uma hipotética caverna. Os quatro caminham à procura de um novo lugar, sem nunca se estabelecerem em nenhum deles. Reduzidos a uma estrutura, os quatro percursos incluem as seguintes fases: expulsão, procura de uma nova casa, chegada a um lugar onde estas personagens não permanecem durante muito tempo, saída desse lugar e regresso à deambulação.

²²A primeira das quatro novelas, “The End”, começou a ser escrita em inglês e só sensivelmente a meio da sua elaboração é que Beckett decidiu continuar em francês, reescrevendo depois a primeira parte.

Os protagonistas destes textos, simultaneamente seus narradores, com todos os seus desvios e considerações, parecem recuperar as hesitações de Beckett quanto ao seu trabalho – “A man appeared and asked me what I was doing” (The End, 80) – e encenar a sua procura de um caminho – “To have to harbour such a doubt was something I preferred to avoid, at that period. I lived of course in doubt” (First Love, 37). Estes homens aludem diversas vezes a uma outra história que poderiam contar, em vez da sua própria, revelando poucas certezas quanto àquilo que narram, desmentindo coisas que o narrador de outra das novelas disse, confessando desconhecer o motivo das suas escolhas: à história contada sucede-se a valorização de uma outra, de que finalmente se lembraram, e que insinuam deixar ficar para depois: “I don’t know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I’ll be able to tell another.” (The Expelled, 60). As queixas sobre as suas próprias narrativas e o reconhecimento da existência de uma história melhor repetem-se nos três primeiros textos, culminando, em “The Calmative”, a última novela a ser escrita, na alusão a uma história que se subentende ser a mesma das outras novelas e cuja importância se sobrepõe à de qualquer outra:

Yes, this evening it has to be as in the story my father used to read me, evening after evening, when I was small, and he had all his health, to calm me, evening after evening, year after year it seems to me this evening, which I don’t remember much about, except that it was the adventures of one Joe Breem, or Breen, the son of a lighthouse-keeper, a strong muscular lad of fifteen, those were the words, who swam for miles in the night, a knife between his teeth, after a shark, I forget why, out of sheer heroism. (63-4)

A história mais importante – ou pelo menos a que é lembrada com mais insistência – é a de um jovem rapaz cujo heroísmo e determinação se opõem à fraqueza e à errância dos homens destas novelas, e é contada pelo pai, cuja função é menos a de entreter do que a de garantir alguma segurança pela sua presença, dono de uma superioridade mitificada. Se os protagonistas se acercam dessa história constantemente, mantêm-na também tão distante quanto o passado a que a associam.

A eleição desse conto funciona como emblemática constituição de um modelo, ao qual é preciso responder, ainda que não se sabendo exactamente como. É isso que os recorrentes avanços e recuos dos narradores em relação à sua actividade parecem testemunhar.

O pai que conta a história em “The Calmative” é a instanciação de uma ascendência mais geral, a mesma de que Joyce seria o epítome. O facto de as quatro histórias funcionarem como uma repetição às avessas da do jovem nadador estabelece um paralelo com a emancipação de Beckett em relação àquele autor. As novelas testemunham assim a recusa de um certo caminho. A tenacidade de Joe Breem, opondo-se ao carácter das personagens destas novelas, justifica-o, tal como trabalho de Joyce funciona neste período como algo contra o qual o de Beckett se estabelece.

O pai, depositário daquela história, será associado a um passado e, em duas das novelas, explicitamente ao lugar de onde as personagens são expulsas. Ao esplendor perdido da casa paterna nunca se consegue corresponder. Este ecoa antes de modo invertido nos sítios que os quatro homens vão habitando. A vida dos protagonistas depois da expulsão é construída em oposição ao que existia antes, em particular quando o progenitor ainda era vivo. O protagonista de “First Love”, por exemplo, tenta reproduzir a estufa que tinha com o pai, apesar de nunca conseguir nada minimamente próximo. Do antigo local surgem fracas imitações, sinais de coisas anteriores que não servem para as reaver:

One day I asked her to bring me a hyacinth, live, in a pot. She brought it and put it on the mantelpiece, now the only place in my room to put things, unless you put them on the floor. Not a day passed without my looking at it. At first all went well, it even put forth a bloom or two, then it gave up and was soon no more than a limp stem hung with limp leaves. The bulb, half clear of the clay as though in search of oxygen, smelt foul. (42)

Já o homem da novela “The End” acaba mesmo por rejeitar os termos em que as coisas eram encaradas anteriormente, desistindo de tentar continuar na instituição onde se encontra: “The number of times I had said I was going to make myself useful, I wasn’t going to start that again.”

(80)²³. Se Beckett é dono de um intelecto perfeitamente capaz de equiparar as ambições enciclopédicas de Joyce, é deliberadamente que se coloca numa posição idêntica à do protagonista da novela “The Expelled”. Este, intuindo a natureza dos seus movimentos, percebe que tentar controlar as incertas disposições das suas pernas é escusado e, por isso, aceita-as como traço característico:

Stiffness of the lower limbs, as if nature had denied me knees, extraordinary splaying of the feet to right and left of the line of march. The trunk, on the contrary, as if by the effect of a compensatory mechanism, was as flabby as an old ragbag, tossing wildly to the unpredictable jolts of the pelvis. I have often tried to correct these defects, to stiffen my bust, flex my knees and walk with my feet in front of one another, for I had at least five or six, but it always ended in the same way, I mean with a loss of equilibrium, followed by a fall. A man must walk without paying attention to what he’s doing, as he sighs, and when I walked without paying attention to what I was doing I walked in the way I have just described, and when I began to pay attention I managed a few steps of creditable execution and then fell. I decided therefore to be myself. This carriage is due, in my opinion, in part at least, to a certain leaning from which I have never been able to free myself completely and which left its stamp, as was only to be expected, on my impressionable years” (50)

Ainda que a perda da plenitude das coisas não possa ser associada a um único momento, porque é progressiva, a expulsão, ou, em “First love” e “The Expelled”, a morte do pai, são para as personagens das novelas o fim de um tempo em que as coisas eram melhores ou mais seguras. Se a estranheza e a debilidade física destes homens são anteriores a essa ruptura, esta parece marcar o ponto a partir do qual essas fraquezas serão assumidas, analogamente à forma como Beckett encara certas características do seu trabalho:

I’m working with impotence, ignorance. I don’t think impotence has been exploited in the past. There seems to be a kind of esthetic axiom that expression is achievement – must be an achievement. My little exploration is that whole zone of being that has always been set aside by artists as something unusable – as something by definition incompatible with art.²⁴

²³A indigência dos protagonistas é, como veremos, significativa.

²⁴“An interview with Beckett (1956)”, in Lawrence Graver and Raymond Federman (eds.), *Samuel Beckett: The critical heritage* (New York, Routledge, 2006), p. 148.

Pretender que é este o seu domínio está longe de se traduzir apenas numa depuração formal (ainda que esta seja, naturalmente, significativa), que Beckett terá procurado quando, a partir de 1946, decidiu começar a escrever as suas ficções em francês, decisão que James Knowlson, biógrafo do autor, considera não ser de natureza circunstancial²⁵:

In retrospect, his experience of writing poems in French before the war looks like a deliberately chosen apprenticeship, during which he was learning to be a French writer in the same way that he had learned to write in English (...) On another occasion, he suggested that, for him, English was overloaded with associations and allusions: his work in English throughout the 1930s bristled with erudite and literary allusions (...) In this respect, the shift to writing in French may have been an important way of escaping from the influence of James Joyce.²⁶

Além de uma perda de virtuosismo estilístico, são outras as manifestações do posicionamento de Beckett. Nas novelas, por exemplo, essa posição consubstancia-se na própria natureza das personagens, no contacto destas com o espaço em que se encontram ou com alguns objectos, e em certas características dos textos de que fazem parte.

Na primeira novela, “The End”, o protagonista herda de um defunto a sua melhor indumentária (a de Domingo) e é flagrante a inadequação destas roupas à sua constituição – só o definhamento servirá como resposta: “the deceased must have been about my size. That is to say, he must have been a little shorter, a little thinner, for the clothes did not fit me so well in the beginning as they did at the end” (78). Que as roupas, inicialmente demasiado pequenas, passem a servir porque o corpo começou a atrofiar, e não porque cresceu, assemelha-se àquilo a que assistimos relativamente à progressão dos textos de Beckett.

Os defeitos físicos e a penúria material servem de manifestação do empobrecimento de que Beckett falava. Certas partes do corpo tornam-se obsoletas. Estas deformidades e faltas são parte de

²⁵Beckett estudara e leccionara literatura francesa, escrevera alguns textos críticos em francês e, desde 1928, passava longos períodos em França. Durante o período de 1942-45, em que vivia fora de Paris por causa da guerra, falava quase exclusivamente em francês e a grande maioria das suas leituras foi também feita nessa língua.

²⁶James Knowlson, *Damned to fame ; the life of Samuel Beckett*, (London, Bloomsbury, 1997), p. 357

um todo maior de imperfeições, onde se inclui, por exemplo, uma espécie de desgoverno mental, imperfeições que passam, a partir daqui, a constituir-se como traço distintivo de muitas personagens do autor, como se ele as fizesse imperfeitas à imagem do tipo de trabalho que pensa estar a fazer:

What I understand best, which is not saying much, are my pains (...) I'll tell them to you some day none the less, if I think of it, if I can, my strange pains, in detail, distinguishing between the different kinds, for the sake of clarity, those of the mind, those of the heart or emotional conative, those of the soul (none prettier than these) and finally those of the frame proper ("First Love", 32-3)

Simultaneamente, aos próprios espaços algo de semelhante começa a acontecer. Os sítios inóspitos e vazios passam a ser domínio de conforto: caves, cabanas arruinadas, um velho bote. Em "First Love" há um momento emblemático deste esvaziamento, quando o protagonista retira quase toda a mobília do quarto, antes de aí se instalar:

I put it out piece by piece, and even two at a time, and stacked it all up in the corridor, against the outer wall. There were hundreds of pieces, large and small, in the end they blocked the door, making egress impossible, and *a fortiori* ingress, to and from the corridor. The door could be opened and closed, since it opened inwards, but had become impassable. To put it mildly. At least take off your hat, she said. I'll treat of my hat some other time perhaps. Finally the room was empty but for a sofa and some shelves fixed to the wall. (40)

As palavras do narrador antes da cena descrita – "I surveyed the room with horror. Such density of furniture defeats imagination. Not a doubt, I must have seen that room somewhere" (39) – sugerem que aquele esvaziamento advém da necessidade de eliminar todos os traços que neste quarto lembram ainda um outro. Instaurar tamanha frugalidade opõe-se claramente à forma de "abundância" que Beckett enuncia a propósito de Joyce²⁷, mas que, volto a sublinhar, não é exclusiva a este.

²⁷"Joyce was a synthesizer, he wanted to put everything, the whole of human culture, into one or two books, and I am an analyser. I take away all the accidentals because I want to come down to the bedrock of the essentials", James and

Se Beckett reconhece as suas próprias inclinações enquanto autor, importa perceber contra o que é que se quer estabelecer. A propósito disso, é relevante que o protagonista de “The Expelled” descreva o período anterior à expulsão como “the prime of life, what I believe is called the full possession of one’s faculties.” (48). Muitas das personagens de Beckett, sendo um pouco desprovidas de senso, não parecem, no entanto, ter sido sempre assim. A sua constituição física e psíquica relaciona-se com o gesto de afastamento anunciado por Beckett em relação a um modo de entender a arte que continuaria a ter a razão como elemento central.

Elizabeth Knowlson (eds.), *Beckett remembering remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*, (London: Bloomsbury, 2007), p. 47.

III. Andar em círculos

And having heard, or more probably read somewhere, in the days when I thought I would be well advised to educate myself, or amuse myself, or stupefy myself, or kill time, that when a man in a forest thinks he is going forward in a straight line, in reality he is going in a circle, I did my best to go in a circle, hoping to go in a straight line.

Molloy

Spend the years of learning squandering
Courage for the years of wandering
Through the world politely turning
From the loutishness of learning.

“Gnome”

Se as referidas considerações acerca de uma apologia da racionalidade surgem como uma forma de resistência ao tipo de trabalho de Joyce, descrito nos termos que anteriormente observámos, uma posição crítica relativamente a um elogio incontestado da razão foi diversas vezes reiterada por Beckett. A propósito deste ponto, são relevantes algumas observações do autor em conversa com Michael Haerdter:

Das achtzehnte Jahrhundert hat man das Jahrhundert der Vernunft genannt, le siècle de la Raison. Ich habe das nie verstanden: Sie sind alle verrückt, ils sont tous fous, ils déraisonnent. Sie laden der Vernunft eine Verantwortung auf, die sie gar nicht tragen kann, sie ist zu schwach. Die Enzyklopädisten wollten alles wissen... Aber jene direkte Beziehung zwischen dem Ich und – wie die Italiener sagen- "lo scibile", dem Wissbaren, war schon unterbrochen (...) Leonardo Da Vinci hatte noch alles im Kopf, er wußte noch alles...²⁸

Como tentarei demonstrar ao longo da dissertação, estas afirmações ecoam nas obras de Beckett, sendo ainda assim necessário sublinhar que esses ecos são natureza específica e de âmbito circunscrito. Importa sobretudo clarificar de que modo os textos do autor acolhem dois dos termos centrais na descrição que faz do seu trabalho – “impotence” e “ignorance” – e contrariam um

²⁸Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel." Fotografiert von Rosemarie Clausen. Mit dem Text des Stückes in der Übersetzung von Elmar Tophoven und einem Bericht von Michael Haerdter über die Proben für die Berliner Aufführung 1967, (Frankfurt am Main, Surkamp, 1967).

modelo baseado num movimento que concorre para uma consecução, ali associada a uma vitalidade expressiva – “There seems to be a kind of esthetic axiom that expression is achievement”.

Para clarificar a forma como uma certa preponderância do espírito racionalista e das louvadas virtudes do conhecimento, nomeadamente quando associada a um ideal de progresso, é desestabilizada nos textos de Beckett aqui em análise, parece-me útil considerar o caso dos romances de aprendizagem, regidos por um princípio de confiança em ideias de conhecimento, progresso e superação, que surgem contrariadas quer pela estéril deambulação das quatro novelas, quer por alguns elementos de *Mercier and Camier* e de *Waiting for Godot*.

Com o objectivo de clarificar esta relação, recorro a um texto de Mikhail Bakhtin intitulado “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)”²⁹. Aí, Bakhtin elabora uma tipologia do romance, que é simultaneamente uma genealogia do *Bildungsroman* (que designo aqui como romance de aprendizagem). Não recorro a esta tipologia como enquadramento teórico, mas interessam-me dois dos pontos enunciados pelo autor, sendo que o segundo – as suas considerações acerca do papel do tempo - só será analisado mais adiante.

Bakhtin caracteriza o *Bildungsroman* como “a most typical phenomenon of the German Enlightenment” (24). O Iluminismo, na sua variedade de teorias e movimentos, instituiu de forma generalizada uma sólida confiança nas “capacidades intelectuais do Homem”. A confiança no tipo de conhecimento que parece então assegurado pelas ciências naturais estende-se a outros domínios:

The dramatic success of the new science in explaining the natural world, in accounting for a wide variety of phenomena by appeal to a relatively small number of elegant mathematical formulae, promotes philosophy (in the broad sense of the time, which includes natural science) (...) to an independent force (...) Enlightenment philosophers from across the geographical and temporal spectrum tend to have a great deal of confidence in humanity's intellectual powers,

²⁹Mikhail Bakhtin, *Speech genres and other late essays*, (Austin, University of Texas Press, 1986).

both to achieve systematic knowledge of nature and to serve as an authoritative guide in practical life.³⁰

A intuição é a de que conhecendo mais se *alcançaria* mais. É relevante que a tónica seja colocada num objectivo. Semelhante entusiasmo funda-se numa promessa de progresso (de todo o género) que deter certo conhecimento concretizaria: “the characteristic expectation of the age that philosophy (in this broad sense) would dramatically improve human life”³¹. O que prevalece é um espírito positivo, a esperança de que determinado percurso conduza a determinado objectivo – neste caso o melhor dos fins:

The faith of the Enlightenment – if one may call it that – is that the process of enlightenment, of becoming progressively self-directed in thought and action through the awakening of one’s intellectual powers, leads ultimately to a better, more fulfilled human existence.³²

Entre o progresso de que se fala acima e o movimento que funda um romance de aprendizagem, nas palavras de Bakhtin, “man’s essential *becoming*” (20), há pois uma relação de analogia. Também naqueles romances a transformação é eminentemente um movimento de maturação, subentendendo-se um aperfeiçoamento, que se pode materializar das mais diversas formas – em termos físicos, morais, psicológicos –, quer a experiência do protagonista funcione como uma espécie de escola quer a sua educação seja propriamente formal. Nesses romances, o desenvolvimento das personagens depende de um despertar intelectual semelhante àquele que o Iluminismo augura:

Kant defines “enlightenment” as humankind’s release from its self-incurred immaturity; “immaturity is the inability to use one’s own understanding without the guidance of another.”

³⁰William Bristow, “Enlightenment”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Consultador em <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/enlightenment/>>

³¹*Idem.*

³²*Idem.*

Enlightenment is the process of undertaking to think for oneself, to employ and rely on one's own intellectual capacities in determining what to believe and how to act.³³

A propósito da associação entre o desenvolvimento intelectual dos protagonistas dos romances de aprendizagem e o seu crescimento³⁴, é relevante notar que uma associação próxima – entre conhecimento e progresso – é parodiada num livro frequentemente tomado como o predecessor de *Mercier and Camier*: o romance *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert.

Os dois copistas, depois de se retirarem para o campo, podem finalmente dedicar-se às ‘investigações’ que tanto os animam, e para as quais o seu trabalho nunca deixara muito tempo. Ocupam-se sucessivamente com a descoberta de disciplinas que não dominam. Os seus estudos têm um propósito sobretudo prático e o seu entusiasmo, mesmo que escandalosamente passageiro, baseia-se na séria convicção, que acabarão por ver posta em causa demasiadas vezes, de que, conhecendo a fundo uma matéria poderiam vingar na prática de uma actividade: se soubessem muito de anatomia seriam extraordinários médicos; se soubessem muito de botânica o seu seria um frutuoso pomar. Os seus estudos levá-los-ão apenas a causar estragos e a fazer disparates. Este insucesso, sendo em parte atribuível à sua ingenuidade, falta de jeito e pouca perseverança, serve também como forma de troça de um elogio da ciência e da ambição enciclopédica de um conhecimento global, contrariando a confiança nas capacidades intelectuais do Homem, da qual os romances de aprendizagem, gerados no seio do Iluminismo, estão tão próximos.

As prolongadas meditações em que encontramos imersos Mercier e Camier são tão néscias quanto a glorificação das ciências a que Bouvard e Pécuchet se entregam ou a energia que estes investem na sua educação já serôdia. A sonolência gerada por copiosos almoços que acomete o par de Flaubert, por exemplo, tem uma resposta no romance de Beckett: “What about a bite to eat? said Camier. Thought first, said Mercier, then sustenance.” (391). Apesar das afinidades, o ‘apreço’ que

³³*Idem.*

³⁴Nos romances de aprendizagem, ‘conhecer mais’ tem por vezes, ainda que não exclusivamente, um sentido muito específico, que poderíamos descrever como ‘conhecer-se melhor’.

Mercier e Camier revelam pelos seus pensamentos é de natureza distinta da dos estudos dos dois copistas. O lado racional que Mercier e Camier tanto fazem por manter presente, valendo-se dele para resolver uma série de dificuldades, nomeadamente definir o seu percurso – “All their judgements relating to the expedition called for revision, in tranquility.” (397) –, tem o curioso resultado de sempre os desviar de uma resposta. As suas reflexões, povoadas de coisas que, significativamente, não integram uma ‘linha de raciocínio’, arrastam-nos diversas vezes na direcção oposta ao propósito esclarecedor que poderíamos supor terem:

A long debate ensued, broken by long silences in which thought took place. At such times they would sink, now Mercier, now Camier, to such depths of meditation that the voice of one, resuming its drift, was powerless to bring the other back, or passed unheard. Or they would arrive simultaneously at often contrary conclusions and simultaneously begin to state them. Nor was it rare for one to lapse into a brood before the other had concluded his exposé. And there were times they would look long at each other, unable to utter a word, their minds two blanks. (391)

Em *Waiting for Godot*, a actividade de pensar surge sob uma espécie de estatuto especial, que só abrange a personagem Lucky:

POZZO: (...) What do you prefer? Shall we have him dance, or sing, or recite, or think, or –
ESTRAGON: Who?
POZZO: Who! You know how to think, you two?
VLADIMIR: He thinks?
POZZO: Certainly. Aloud. He even used to think very prettily once, I could listen to him for hours. Now . . . [*He shudders*]. So much the worse for me. Well, would you like him to think something for us?
ESTRAGON: I'd rather he'd dance, it'd be more fun.
POZZO: Not necessarily. (32-3)

A par disso, na peça, as virtudes do intelecto não são propriamente profícuas – “VLADIMIR: I don't understand. ESTRAGON: Use your intelligence, can't you? [*Vladimir uses his intelligence.*] VLADIMIR: [*finally*]. I remain in the dark.” (11). A Vladimir e a Estragon, tal como aos homens das novelas e a Mercier e a Camier, faltam a consciência da sua situação ou certezas sobre o lugar em

que se encontram, o que lhes permitiria eventualmente saber como agir. Nos romances de aprendizagem, a saída da casa do pai, a que também assistimos nas novelas, constitui-se como um momento de ruptura, que emblematicamente marca a entrada na idade adulta e o início de uma viagem que será, de algum modo, transformadora. A centralidade e o carácter formativo destas viagens são alheios à natureza das digressões das personagens de Beckett. Em *Mercier and Camier*, por exemplo, a viagem do par está desde logo destinada a não o ser inteiramente, porque os dois pouco se afastam da cidade que é a sua – “Mercier and Camier did not remove from home” (383) –, traço que Vladimir e Estragon levam a um extremo, nunca saindo do mesmo lugar. O percurso de Mercier e de Camier, tal como o dos homens das novelas, limita-se a lugares que já conhecem (onde, aliás, passaram toda a sua vida) ou a zonas muito próximas: “They did not have to face, with greater or less success, outlandish ways, tongues, laws, skies, foods, in surroundings little resembling those to which first childhood, then boyhood, then manhood had inured them.” (383). Nas novelas, em *Mercier and Camier* e em *Waiting for Godot*, o movimento, existindo, não conduz a nenhuma espécie de avanço, não há qualquer progresso, porque não existe propriamente mudança.

Acresce ainda o facto de a jornada de Mercier e Camier se anunciar, desde o início, moderada – “Physically it was fairly easy going, without seas or frontiers to be crossed, through regions untormented on the whole, if desolate in parts.” (383) – e de a necessidade de se esforçarem ser praticamente inexistente – “They had to struggle, but less than many must, less perhaps than most of those who venture forth (383). A superação procurada nos romances de aprendizagem, onde aquilo que se alcança é, por assim dizer, a pessoa em que o protagonista se torna, conquista essa que o romance acompanha. Nestes textos de Beckett a deambulação não conduz a nada: Mercier e Camier acabam por regressar à cidade de onde, sem um propósito claro, se ausentaram, e a sua imprecisa demanda afigura-se, finalmente, inconclusiva. Também em *Waiting for Godot*, a repetição que o segundo acto constitui em relação ao primeiro estabelece um movimento de repetição potencialmente infinito. Próximo destas duas situações é o final de *Bouvard et Pécuchet*.

Depois de todos os esforços investidos na sua educação e consequentes malogros, os dois copistas decidem voltar à sua antiga ocupação, copiar: “*Copier comme autrefois*”³⁵.

Novamente, encontramos aqui uma oposição aos romances de aprenziagem, onde uma noção de *demande* é central: aí a narrativa é definida pelo esforço de satisfazer determinado objectivo. No romance de Balzac ou nos textos de Beckett em questão, o movimento das personagens é frustado, circular, faz com que estas regressem ao ponto de partida. Considerando esta recorrência de realizações falhadas, e, por oposição, a centralidade de coisas que se constituam como realizáveis, importa recuperar o texto de Beckett que melhor poderá clarificar o sentido das suas palavras: “There seems to be a kind of esthetic axiom that expression is achievement – must be an achievement”.

³⁵Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet: avec un choix de scénarios du Sottisier, L'album de la Marquise et Le dictionnaire des idées reçues*, (Paris, Gallimard, 1987), p. 301.

IV. Os antigos mestres

I have no wish to prove anything, and watertight theories are no dearer to me than those that allow dear Truth to slip through

Carta a Georges Duthuit (9.3.1949)

Beckett took off his glasses and paused for a moment, fiddling with his coffee cup, then said: "I've never felt that painting or sculpture can express the same things as literature. I don't see any parallel between the two arts."

James Lord

"Three Dialogues"³⁶, escrito em 1949, é importante para compreender que a visão de Beckett acerca de uma certa concepção de representação pictórica, congénere daquilo que entende ser o desígnio expressivo vigente, surge como um par das particularidades das ficções que escreve no período analisado.

Publicado na *Transition*, *Forty-Nine*³⁷ n°5, em Dezembro de 1949, "Three Dialogues" foi composto a partir de conversas entre Beckett e Georges Duthuit, o então editor da revista, além de historiador e crítico de arte. David A. Hatch, autor de uma tese de doutoramento sobre os diálogos – "Beckett in (t)Transition: 'Three Dialogues' with Georges Duthuit, Aesthetic Evolution, and an Assault on Modernism"³⁸ –, sublinha a muitas vezes esquecida contribuição de Duthuit, e comenta a sua dimensão:

Their correspondence indicates that Duthuit and Beckett discussed the ideas for the dialogues, that Duthuit commented on the work in progress, and as Oppenheim observes, specific passages from this correspondence appear in the final product (...) The references to Beckett's earlier

³⁶ Ao longo deste capítulo, "Three Dialogues" será designado, sempre que forem indicadas as páginas referentes às citações em corpo de texto, com a abreviatura TD.

³⁷ A colaboração de Beckett começou na primeira fase da revista (1927-38) e continuou na segunda fase (1948-50). O escritor publicou contos, poemas, textos de crítica de arte e contribuiu também com inúmeras traduções. Sendo conhecida como revista literária, a *Transition* tinha uma parte significativa dedicada à crítica de arte e incluía trabalhos de artistas visuais. O número em que "Three Dialogues" foi publicado integrava uma série de textos relacionados com cada um dos três pintores referidos.

³⁸ Hatch, David A., *Beckett in (T)Transition: "Three Dialogues with Georges Duthuit," Aesthetic Evolution, and the Assault on Modernism*, Tallahassee, Florida, Florida State University, 2004, consultado em <http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-4210>

work, however, together with the appearance of tropes, allusions and language that appear elsewhere in the Beckettian oeuvre indicate that the creative decisions were Beckett's. (Hatch, 130)³⁹

Cada um dos três diálogos diz respeito a um pintor contemporâneo – Pierre Tal-Coat, André Masson e Bram Van Velde –, e a obra destes artistas serve de mote à discussão do par protagonista dos diálogos, B. e D., sobre criação e representação.

A reflexão desenvolvida neste texto é útil para pensar algumas questões que extravasam o campo da pintura. Apesar de o texto ter sido frequentemente empregue pela crítica na análise das obras de Beckett e de o próprio ter reconhecido algumas vezes o quanto algumas das asserções de B. eram também sobre o seu próprio trabalho⁴⁰, Hatch nota a importância de considerar a natureza ficcional dos diálogos, bem como o contexto em que estes foram escritos, e de não ver neles a enunciação unívoca de uma teoria estética coerente que Beckett subscreveria:

The text does not form a constructive theory, as some claim, but it is certainly a refutation of the aesthetics, philosophies, and religions alluded to in the text, a response to the elitism and self-assuredness of modernism, and the instigation of an experiment. "Three Dialogues" is not a blueprint, by which we can understand all of Beckett's future projects individually. But if the text is a key to Beckett, this is because the ideas he and Duthuit develop position him in relation to modernism and the particular attitudes/ideas of his theoretical progenitors. (Hatch, 214)

Tendo em conta a argumentação desenvolvida por Hatch, mas reconhecendo a proximidade entre a personagem B. e posições assumidas por Beckett em outros textos sobre pintura e literatura

³⁹ A par disto, Hatch nota que o título correcto não é "Three Dialogues with Georges Duthuit" (como as subseqüentes publicações do texto generalizaram), mas sim "Three Dialogues", incluindo por vezes o nome das três 'secções' – Tal Coat, Masson e Bram Van Velde – e seguido de "by Samuel Beckett and Georges Duthuit". Adopto ao longo da dissertação a opção de Hatch.

⁴⁰ Ainda que o próprio Beckett contraponha esta posição noutras ocasiões, reconhece, por exemplo, a sua proximidade com a figura de B. numa carta dirigida a Duthuit em 1949, quando se ocupava do terceiro diálogo, sobre Bram Van Velde: "I cannot replace your voice; the voice that reminds me that it's not all about me" (*The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, p. 169). É D., nos diálogos, que responde a este rogo de Beckett: "Try and bear in mind that the subject under discussion is not yourself..." (*Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*, p. 123).

que escreve nas décadas de 1930 e 1940⁴¹, servir-me-ei de inclinações expressas por B. para clarificar aquelas posições de Beckett. Interessa, de igual modo, pensar a relação de “Three Dialogues” com as quatro novelas, *Mercier and Camier* e *Waiting for Godot* – a caracterização que Hatch faz dos diálogos revela afinidades importantes.

Em “Three Dialogues” é estabelecida uma oposição entre dois modos de conceber a criação artística, oposição que será útil para esclarecer o sentido das afirmações de Beckett acerca dos termos “impotence”, “ignorance” e “achievement”. B. ataca fortemente o trabalho de Tal-Coat e de Masson, assunto dos dois primeiros diálogos, por ambos se inserirem numa tradição (não exclusiva à pintura) que sempre procurou a manutenção de uma correspondência entre sujeito e objecto representado, tentando superar aquilo que Beckett descreve num ensaio de 1934, comentado por Hatch, “Recent Irish Poetry”, o espaço “that intervenes between him [the artist] and the world of objects” (70)⁴². Segundo Hatch, Beckett distingue, nesse ensaio, entre diferentes formas de encarar a ruptura que marcaria a pretensa correspondência entre sujeito e objecto: “Beckett divides the poets he examines into two groups: ‘antiquarians,’ or ‘those who are not aware of the rupture’ (who Beckett accuses of being in ‘flight from self-awareness’ [RIP, 70-1] ⁴³), and those who are aware of the rupture” (Hatch, 59).

Sendo que Beckett se ocupa dessa questão em diversos textos críticos, Hatch apresenta os diálogos como “a confluence of the collective disillusionment that Beckett and Duthuit experience with Modernist ideas of perception and expression” (Hatch, 117), e inventaria as cambiantes do ‘antigo’ modo de encarar a relação entre sujeito e objecto discutidas em “Three Dialogues”, bem como em textos anteriores do autor:

⁴¹Neste conjunto de textos, que Hatch analisa em detalhe, incluem-se, entre outros: “*Intercessions* by Denis Devlin” (1938), “*Les deux besoins*” (1938), “*La Peinture des Van Velde ou le monde et le pantaloon*” (1947), “*Peintres de l’empêchement*” (1948).

⁴²Samuel Beckett, “Recent Irish Poetry”, in *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*; ed. Ruby Cohn, (New York, Grove Press, 1984).

⁴³Ao longo deste capítulo, por citar frequentemente o texto “Three Dialogues” e dois outros textos que o analisam, é comum integrar, entre parêntesis rectos, as páginas dos textos de Beckett nas citações dessas análises (quando estas não constavam previamente). Faço-o com o intuito de evidenciar quais as expressões da autoria de Beckett.

Beckett and Duthuit (...) catalogue (by means of allusion to texts outside the context of *transition*) and dismiss (through both juxtaposition of these allusions and ironic counterpoint with the surface discussion) the theories of various artists, philosophers, and mystics who claim to express the subject-object relation and navigate the void. (Hatch, 152-3)⁴⁴

Os alvos de Beckett são, como Hatch dá conta, inúmeros: a desconsideração da natureza problemática da relação, a tentativa de superar a dita ruptura ou até mesmo o gesto de fazer dela o próprio *objecto*. Aquilo que é atacado, tanto nos textos anteriores como nos diálogos, é a tentativa de estabelecer um elo, o que se constitui como o principal impulsionador dos esforços da tradição pictórica de que B. fala: “The history of painting, here we go again, is the history of its attempts to escape from this sense of failure, by means of more authentic, more ample, less exclusive relations between representer and representee” (TD, 125). Lembrando a reacção de Beckett contra aquilo que considera ser a excessiva ascendência da razão sobre a arte, importa destacar a crítica que B. dirige à tentativa de superar o alegado hiato entre sujeito e *objecto* através de uma mestria criativa. Esta é consubstanciada numa figura que teve anteriormente uma breve aparição e que surge nos diálogos uma única vez, a propósito de Masson – Leonardo Da Vinci: “His [Masson] so extremely intelligent remarks on space breathe the same *possessiveness* as the notebooks of Leonardo” (TD, 112).

Adam Winstanley, num ensaio sobre os diálogos – “A ‘Whispered Disfazione’: Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*”⁴⁵ –, recupera uma descrição feita por Maurice Blanchot⁴⁶ de Da Vinci como “the master of the possible”, dono de capacidades intelectuais raras – “the Renaissance polymath” (Winstanley, 137, 140), um símbolo da dita possessividade – à semelhança de Joyce, que Beckett descrevera como tendo ido “as far as one

⁴⁴B. e D. discutem a questão de um ponto de vista mais geral, à medida que vão falando dos três pintores: “They denounce direct and constructive methods for navigation of the void, expose the situation the artist faces, identify the existence of a subject/object discontinuity, and challenge artistic complacency about expression” (Hatch, 214).

⁴⁵Adam Winstanley, “A ‘Whispered Disfazione’: Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*”, in *Journal of Beckett Studies*. Vol. 22, Issue 2, 2013, pp. 135-160, consultado em: <<http://dx.doi.org/10.3366/jobs.2013.0069>>.

⁴⁶Winstanley refere que a Gallimard publicara em 1942 uma edição dos cadernos de Leonardo da Vinci, prefaciada por Paul Valéry, e assume que Beckett leu a resenha do livro feita por Blanchot.

could in the direction of knowing more, in control of one's material”⁴⁷. Também Leonardo surge nos diálogos, de acordo com Adam Winstanley, como “an influence *ab contrario*, an artistic model for the figure of B to negate, to write against, to diverge from” (Winstanley, 135).

O termo *possessiveness* remete-nos para uma palavra que surge nos diálogos precisamente a propósito da relação entre sujeito e objecto – *possession*: “possession as acquisition, as the artist’s ability to perceive and express both subject and object – the classical notion of possession as ‘a more adequate expression of natural experience’ [101]” (Hatch, 162)⁴⁸. Da Vinci, pelo domínio absoluto que tem do seu campo de trabalho, personifica uma confiança máxima na referida capacidade de percepção e de expressão. A sua mestria torna-o apogeu da tradição artística que B. renega e que, segundo ele, continua a responder à necessidade de estender limites, a um esforço de superação que norteou a criação de forma permanente:

Among those whom we call great artists, I can think of none whose concern was not predominantly with his expressive possibilities, those of his vehicle, those of humanity. The assumption underlying all painting is that the domain of the maker is the domain of the feasible. The much to express, the little to express, the ability to express much, the ability to express little, merge in the common anxiety to express as much as possible, or as truly as possible, or as finely as possible, to the best of one’s ability. (TD, 120)

Se um ideal de mestria continua a ser um dos alvos mais fortemente atacados, quer pelos ecos que lhe estão associados, quer, como veremos, pelas implicações quanto ao que é definido nos diálogos como o domínio do *possível*, B. não se posiciona apenas contra esse ideal. Numa carta dirigida a Duthuit no período em trabalhava na escrita dos diálogos, Beckett acentua o facto de que continuar a alimentar a pretensão de “enlarge the statement of a compromise” (TD, 102) é insustentável, independentemente das formas que essa pretensão possa tomar:

⁴⁷James and Elizabeth Knowlson (eds.), *Beckett remembering remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*, (London: Bloomsbury, 2007), p. 47.

⁴⁸Hatch refere que este é um dos dois sentidos da palavra *possession* nos diálogos (dois modos distintos de ‘transpor’ o espaço entre sujeito e objecto). O segundo é descrito por Hatch como “the romantic notion of possession in a spiritual sense, as unity of subject and object brought on by inspiration, by surrender to a metaphysical entity or psychological force--possession as ‘a composite of perceiver and perceived, not a datum, but an experience’ [TD, 101-102]” (Hatch, 162).

From that point of view, the Italians, Matisse, Tal-Coat and *tutti quanti* in the same bag, made of high-grade hemp, alongside those who, having, want more, and having the ability, want more still. More what? Not beauty, nor truth, all right, if you like, and that's not sure, these are general-purpose concepts, but more of a relation: self-the rest, which once expressed itself in terms of beauty and truth, and which is now seeking other guarantors and not finding them, in spite of posturing like junk-heap, vacuum, and ruination.⁴⁹

Tal como o que Hatch sugere a propósito da evolução do pensamento de Beckett relativamente a esta questão – “He concludes that neither formal mastery nor submission to orphic forces can overcome the void, and that rejection of all such efforts is the only alternative” (Hatch, 122) –, também B. e D. descartam como supérfluas as diversas formas encontradas pelos dois primeiros pintores de “Three Dialogues” para rodear o problema: Tal Coat é comparado “with those artists who are obsessed with apprehending the world and ‘improving the result with a lick of Euclidian geometry’ (97-8)” (Hatch, 161) e Masson, como D. sugere, apesar da sua abordagem menos tradicional, “does not reject the possession of the object as such” (Hatch, 176).

A posição de Beckett baseia-se no que entende ser a natureza instável dos dois termos (sujeito e objecto), instabilidade a que aludia já em “Recent Irish Poetry”: “the breakdown of the subject” e “the breakdown of the object” (70) e que menciona novamente em “Three Dialogues”: “But if the occasion appears as an unstable term of relation, the artist, who is the other term, is hardly less so, thanks to his warren of modes and attitudes” (TD, 124). Como Hatch demonstra, este posicionamento liga-se directamente, e responde, aos escritos de George Berkeley sobre fenomenalismo⁵⁰:

The argument developed in “Three Dialogues” suggests that such apprehension is impossible, that all perception and expression require a medium, and that Berkeley’s assertion that one can

⁴⁹*The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, (Cambridge University Press, 2011), p. 165.

⁵⁰“The connection between Berkeley’s Three Dialogues between Hylas and Philonous and “Three Dialogues” is more than nominal, for (...) Beckett engages Berkeley in ‘Three Dialogues’. In what is arguably the most significant allusion in the text, he and Duthuit borrow both form and phrase from Berkeley, use these connections to highlight inconsistencies in Berkeley’s theories, and ultimately, use Berkeley’s ideas to illustrate why they feel expression is impossible” (Hatch, 167).

know the self (as well as other perceiving beings and God) through reflexion is arbitrary and unstable. In the dialogues, Beckett and Duthuit suggest that the rules of perception must be universal, that one cannot perceive the self any more effectively than the object, that the artist is “short, short of the world, short of self”. The artist is short of both subject and object because *occasion* – perception of the object – requires outside assistance which may be unavailable, and is, even with such assistance, still fallible because of human misinterpretation, and *reflexion* – perception of self – relies upon an untenable *a priori* knowledge that Berkeley maintains is somehow unaffected by reason or memory. As a consequence, B argues, “It is obvious that for the artist obsessed with his expressive vocation, anything and everything is doomed to become occasion, including, as is apparently to some extent the case with Masson, the pursuit of occasion” (102) (...) In addition, Beckett and Duthuit suggest that Berkeley’s occasion relies upon stability of identity, which the authors find presumptuous (...) B argues that the sources of instability are the modes (or qualities of sense data as Berkeley uses this term) by which the artist attempts to know the self, and the attitudes (or reason) that affect interpretation of this data. (Hatch, 172-3)

Colocar de lado qualquer tentativa de estabelecer uma *correspondência* entre os dois termos desta dualidade surge então como a única solução possível. Em “Three Dialogues”, ao ‘antigo’ modo de encarar a criação, B. contrapõe uma proposta radical e controversa, mas bastante vaga – o que caracteriza como “an art of a different order” (119). O trabalho de Bram Van Velde, o pintor discutido no terceiro diálogo, lida, segundo a descrição de B., de modo original com a ruptura entre sujeito e objecto, sem tentar superá-la ou acolhê-la com condescendência, de acordo com o que o próprio B. propusera: “All that should concern us is the acute and increasing anxiety of the relation itself, as though shadowed more and more darkly by a sense of invalidity, of inadequacy, of existence at the expense of all that it excludes, all that it blinds to” (TD, 124-5). Nos diálogos, Van Velde é descrito como aquele que não estabelece nenhuma espécie de relação de correspondência, e a sua pintura como não sendo expressiva de nenhuma coisa⁵¹: “the first to accept a certain situation and to consent to a certain act (...) the first whose painting is bereft, rid if you prefer, of occasion in every shape and form” (TD, 119) – este é precisamente o seu mais importante atributo. Numa outra carta dirigida a Duthuit, esta poucos meses antes da escrita dos diálogos, Beckett descreve o pintor da seguinte forma:

⁵¹“D.-What you say amounts to this: the form of expression known as painting, since for obscure reasons we are obliged to speak of painting, has had to wait for Van Velde to be rid of the misapprehension under which It has laboured so long and so bravely, namely, that its function was to express, by means of paint.” (TD, 121).

It is new because it is the first to repudiate relation⁵² in all these forms. It is not the relation with this or that order of opposite that it refuses, but the state of being in relation as such, the state of being in front of. We have waited a long time for an artist who is brave enough with the great tornadoes of intuition, to grasp that the break with the outside world entails the break with the inside world, that there are no replacement relations for naive relations, that what are called inside and outside are one and the same.⁵³

A figura de Van Velde, tal como surge depois em “Three Dialogues”, é fruto de uma construção que a foi *avolumando*, transformando-a no símbolo de uma proposta tão desmesurada que sobressai essencialmente como uma contestação. Apesar da tenacidade do ataque aos pintores dos dois primeiros diálogos e aos seus pares, em “Three Dialogues”, Beckett, como Hatch nota, nunca apresenta aquilo que poderíamos caracterizar como uma alternativa concreta, mantendo a questão ‘por resolver’. O desenrolar do terceiro diálogo acaba por insinuar que até a pintura de Van Velde pode estar a incorrer no risco de ser expressão de ‘algo’: “D. – But might it not be suggested, even by one tolerant of this fantastic theory, that the occasion of his painting is his predicament, and that it is expressive of the impossibility to express?” (TD, 121).

Ser expressiva da impossibilidade de exprimir (além de paradoxal) torná-la-ia fruto de uma circunstância – o que lhe retiraria a sua maior virtude. Uma pintura que concretize a teoria de B. tem de existir apenas idealmente, já que só pode ser exemplar da teoria se, em certo sentido, não o for. Exactamente por isso, é importante que B., apesar da sua assertividade, desminta repetidas vezes proposições suas: “How would it be if I first said what I am pleased to fancy he is, fancy he does, and then that it is more than likely that he is and does quite otherwise? Would not that be an

⁵²Nessa mesma carta, Beckett caracteriza o termo *relation* do seguinte modo: “By relation we understand, naturally, not only the primary form, that between the artist and the outside world, but also and above all those which, within him, ensure that he has lines of flight and retreat, and changes of tension, and make available to him, among other benefits, that of feeling plural (to put it no higher), while remaining (of course) unique. He can therefore turn away from the immediate visible without that’s having particular importance, yet still not ceasing to be a term of relation.” *The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, (Cambridge University Press, 2011), pp. 138-9.

⁵³*The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, (Cambridge University Press, 2011), p. 140.

excellent issue out of all our afflictions?” (TD, 123). É também significativo que a própria proposta seja indefinida, como Hatch havia já apontado, a propósito de outras críticas feitas por Beckett⁵⁴:

B argues, for example, that Van Velde “is the first to desist from this estheticized automatism, the first to submit wholly to the incoercible absence of relation” (103), but he neither demonstrates how this has been observed (by looking at specific art works, for example), nor articulates how Van Velde accomplishes this action (by discussing specific techniques unique to this artist). (Hatch, 139)

Não tornando evidente em que consiste exactamente a revolução estética proposta nos diálogos ou de que modo é que a pintura de Van Velde concretiza o referido afastamento, os diálogos põem em causa uma ideia de correspondência e até mesmo de concretização. Não consubstanciando a proposta, nada decorre, propriamente, de uma determinada circunstância. Nesse sentido, é pertinente a descrição que Hatch faz de “Three Dialogues” como *absurdos* – “not the existential absurd of ‘meaninglessness’ but instead the notion of absurd as ‘irrational’, or intentionally illogical.” (Hatch, 214).

Esta caracterização está associada à relação que Hatch estabelece entre este texto e a tradição do diálogo filosófico⁵⁵, nomeadamente, mas não apenas, o funcionamento de um silogismo: “the dialogues (...) function (...) as a particularly incomplete syllogism where one of the terms has been intentionally and emphatically left out, which denies the audience the opportunity to accept or reject this argument” (Hatch, 139). Assim, além de estabelecerem uma ruptura como um modo de funcionamento lógico, os diálogos instauram a elisão de um determinado elemento:

⁵⁴“Beckett and Duthuit, like those they denounce, do not define the void in concrete terms, or explain sufficiently how this force interferes with perception and expression. Nor do the dialogues offer a more efficacious program.” (Hatch, 122-123).

⁵⁵Hatch afirma que “Three Dialogues” se afasta “from traditional philosophical dialogue form” (131), nomeadamente no modo como a argumentação é desenvolvida: “the subject is not introduced clearly at the beginning of the discussion, definitions are created by D and B in concert, and the bulk of the argument is formed by informative assertions instead of through extractive questions” (Hatch, 135).

B delivers only his fanciful speculation, after which he intimates that he was mistaken to suggest he had any substantive ideas about Bram Van Velde at all (...) The reader is led to believe that the missing section – the unsaid theory – contains the more important of these two explications, and thus this intentional absence undermines the validity of the whole enterprise. (Hatch, 137)

Este movimento abortado de demonstração e o modo como uma ideia de concretização surge posta em causa – é grande o hiato entre a ambição da proposta e a possibilidade de a realizar – são relevantes, já que podemos admitir que aquilo que Hatch descreve como um exercício demonstrativo fracassado, imperfeito em termos lógicos, tem um paralelo em *Mercier and Camier* e *Waiting for Godot*, nomeadamente no movimento malogrado de que anteriormente falei a propósito dessas ficções.

Retomando o que afirmei acerca da preponderância de um espírito racionalista e de um apanágio do valor do conhecimento serem contrariados, importa notar uma descrição feita por Blanchot, que Winstanley recupera, daquilo que é apresentado em “Three Dialogues” como o campo do possível: “The possible, that which can be realised, that which submits knowledge to ability, that which finds in the act of doing the condition and proof of the act of understanding”⁵⁶. Além de outros elementos que serão retomados adiante, destaca-se o facto de esta caracterização depender da referida ideia de consecução – *possível* é aqui aquilo que é realizável, exequível. Recusar esse plano implica também, nos textos de Beckett de que aqui me ocupo, que o termo mais importante na constituição desses textos seja uma coisa à qual se aspira, mas a que nunca se chega.

Para clarificar essa recorrência é importante recuperar um texto crítico de Beckett, que, tendo sido escrito quinze anos antes do período que aqui analisamos, o influencia de forma importante, e que permitirá perceber de que forma a natureza problemática da relação entre sujeito e objecto se manifesta nos textos em análise, contribuindo para o tipo de situação e para o desconcerto descritos no início desta dissertação.

⁵⁶Maurice Blanchot, *Faux Pas*, (Stanford, Stanford University Press, 2001), cit. por Adam Winstanley, “A ‘Whispered Disfazione’: Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*”

V. Proust, 1930

I can't start the Proust. Curse this hurry any how. Did they mention it in London? I know what will happen: that the German trip will be sacrificed to no purpose, and that I will creep away at the last moment without having done any thing – Joyce or Proust. At least I have finished reading the bastard.

Carta a Thomas MacGreevy (17.7.1930)

Where we were, thought Belacqua, as we were.

“Dante and the Lobster”

Durante o Verão de 1930, Beckett dedicou-se à escrita de um ensaio sobre o romance de Marcel Proust *À la Recherche du Temps Perdu*⁵⁷. Como a crítica amplamente reconheceu, há em “Proust” inúmeros elementos que ecoam naquilo que Beckett se irá tornar enquanto escritor. Importa-me sobretudo o facto de os três termos em que o ensaio se centra – o desejo, o hábito e a memória – influenciarem as criações de Beckett, reaparecendo aí de forma distorcida, e determinando a natureza das personagens e das situações em que estas se encontram, com implicações no âmbito da presente análise.

Numa carta de 1949 dirigida a Duthuit, mais uma das que integram os debates acerca de pintura que ambos mantinham por correspondência, Beckett descreve duas atitudes que, no fundo, sustentam os dois tipos de posições contrastadas em “Three Dialogues”:

For me the question only becomes interesting from the moment when one concerns oneself with what lies behind the two attitudes, that is on the one hand the passion of the achievable, in which the noblest researches are vitiated by the need to extend the limits, and, on the other hand, perhaps, well, soon, respect for the impossible that we are, impossible living creatures,

⁵⁷“He even suggested at this time to the Directeur-adjoint of the Ecole Normale, Professor Bouglé, who had replaced Gustave Lanson, that he might register for a French Doctorate taking the work of Proust and Joyce as his subject. But French tradition had always been to wait until a writer was dead, buried and consecrated by time before any such serious academic investigation should begin. Proust died only eight years before and Joyce was vigorously alive. So Bouglé discouraged Beckett strongly and the proposal was promptly dropped.” James Knowlson, *Damned to fame ; the life of Samuel Beckett*, (London, Bloomsbury, 1997).

impossibly alive, of whom neither the time of the body, nor the investment by space are any more to be retained than the shades of evening or the beloved face.⁵⁸

Contrapor à dita paixão pelo realizável um respeito pela natureza de certas criaturas, que existiriam sob a alçada do ‘impossível’, parece-me menos uma porta aberta para aceitar leituras como a de Esslin do que um eco dos termos que Beckett utiliza para caracterizar as personagens da *Recherche*.

No seu ensaio “Proust”, Beckett debruça-se precisamente sobre o que considera ser o aspecto fundamental do romance: o tempo e a acção desintegradora que este tem sobre o sujeito:

Proust’s creatures, then, are victims of this predominating condition and circumstance – Time; victims as lower organisms, conscious only of two dimensions and suddenly confronted with the mystery of height, are victims: victims and prisoners. There is no escape from the hours and the days. Neither from tomorrow nor from yesterday. There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us, or been deformed by us. (12-3)

A passagem do tempo funda uma volubilidade do sujeito, cria uma renovável cisão entre o ‘eu de ontem’ e o ‘eu de hoje’, e, conseqüentemente, entre as aspirações passadas e as presentes – “The aspirations of yesterday were valid for yesterday’s ego, not for to-day’s”⁵⁹ (13). Beckett fala assim de um permanente desacerto entre sujeito e objecto desejado. Aquilo que no ensaio surge descrito como *attainment* – “The identification of the subject with the object of his desire.” (14) – implicaria um estatismo que não é alcançável⁶⁰, considerando as constantes transformações que ambos sofrem:

⁵⁸*The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, (Cambridge University Press, 2011), p. 156.

⁵⁹“The immediate joys and sorrows of the body and the intelligence are so many superfoetations. Such as it was, it has been assimilated to the only world that has reality and significance, the world of our own latent consciousness, and its cosmography has suffered a dislocation. So that we are rather in the position of Tantalus (...) And possibly the perpetuum mobile of our disillusion is subject to more variety. The aspirations of yesterday were valid for yesterday’s ego, not for to-day’s” (13).

⁶⁰Antes mesmo dos ensaios escritos nas décadas de 1930 e 1940, em que, como Hatch nota, Beckett aborda a ruptura da relação sujeito-objecto em termos de representação, a descontinuidade entre sujeito e objecto surge já como central neste ensaio de 1930.

So far we have considered a mobile subject before an ideal object, immutable and incorruptible. But our vulgar perception is not concerned with other than vulgar phenomena. Exemption from intrinsic flux in a given object does not change the fact that it is the correlative of a subject that does not enjoy such immunity. The observer infects the observed with his own mobility. Moreover, when it is a case of human intercourse, we are faced by the problem of an object whose mobility is not merely a function of the subject's, but independent and personal: two separate and immanent dynamisms related by no system of synchronisation. (17)

As considerações de Beckett acerca da natureza da relação entre sujeito e objecto na *Recherche* estão ligadas às reflexões acerca do plano estético que encontramos em “Three Dialogues”. Beckett aproxima os dois movimentos: o de possuir, não um qualquer objecto, mas o objecto desejado, gesto que em “Proust” é apresentado, por definição, como fracassado, e o de representar um objecto⁶¹, já que em “Three Dialogues” a relação entre “artist” e “occasion” era caracterizada por “acute and increasing anxiety” (124)⁶². Em última instância, poderíamos dizer que qualquer tentativa de representar um objecto, ou, em certo sentido, de o possuir, surge aqui como insatisfatória.

A aspiração a capacidades absolutas de percepção e de expressão (como as que vimos associadas a Da Vinci) é repudiada por Beckett, que desvaloriza a possibilidade dos seus êxitos. Se, quanto às personagens da *Recherche*, o problema não diz propriamente respeito a questões de representação, tem ainda assim exactamente a mesma origem: a descontinuidade, que tanto pode ser atributo do sujeito quanto do objecto, e a que, em “Proust”, Beckett chama “intrinsic flux” (17). Esta torna movediça a relação entre os dois termos, por constranger o modo como o primeiro percepção o segundo. Num passo de “Proust” acerca da consecução do desejo surge uma palavra – “possession” – que encontrámos precisamente em “Three Dialogues”⁶³: “No object prolonged in

⁶¹No início de “Three Dialogues”, B. caracteriza implicitamente uma noção de objecto, ao clarificar o sentido da expressão “natural experience”: “By nature I mean here, like the naivest realist, a composite of perceiver and perceived, not a datum, an experience.” (101-102).

⁶²Além dessa, são descritas duas outras formas de desacerto nos diálogos: a impossibilidade de o exemplo do trabalho de Van Velde ser efectivamente uma concretização da proposta de B. e o facto de nunca se chegar à resolução da dificuldade que a apresentação dessa proposta coloca.

⁶³Também em “Three Dialogues” a palavra se refere à correspondência entre um sujeito e um objecto.

this temporal dimension tolerates possession, meaning by possession total possession, only to be achieved by the complete identification of object and subject.” (Proust, 57).

O modo como o tempo atribui aos objectos infinitas “faces” – “the hundreds of masks that rightly belong to the objects” (12) – sujeita as personagens da *Recherche* a uma constante fragmentação, transformando-os em seres que não podem propriamente ser entendidos como uma unidade:

The impenetrability of the most vulgar and insignificant human creature is not merely an illusion of the subject’s jealousy (...) All that is active, all that is enveloped in time and space, is endowed with what might be described as an abstract, ideal and absolute impermeability. So that we can understand the position of Proust: ‘We imagine that the object of our desire is a being that can be laid down before us, enclosed within a body. Alas! it is the extension of that being to all the points of space and time that it has occupied and will occupy. If we do not possess contact with such a place and with such an hour we do not possess that being. But we cannot touch all these points.’” (57-8)

O tempo impede-as mesmo de se constituírem como uma unidade *inteligível* – pela sua acção disruptiva, engole o “centro” do que poderia ser uma pessoa, dispersando-a por cada um dos dias passados:

‘A being scattered in space and time is no longer a woman but a series of events on which we can throw no light, a series of problems that cannot be solved, a sea that, like Xerxes, we thrash with rods in an absurd desire to punish it for having engulfed our treasure.’ (58)

A segmentação operada sobre a matéria desta descrição – Albertine, constituída como um objecto aos olhos de Marcel – é semelhante àquela que impede as personagens de Beckett de, contrariamente aos protagonistas dos romances de aprendizagem, se tornarem um ser ‘concluído’. A construção da *Recherche*, dependendo da premissa “all that is realised in Time (all Time produce), whether in Art or Life, can only be possessed successively, by a series of partial annexations – and never integrally and at once.” (17,18), é num sentido restrito distinta da daqueles romances de aprendizagem, tal como anteriormente os descrevemos: aí o tempo tem um carácter

positivo, constrói algo⁶⁴. Quando, ao falar da *Recherche*, Beckett sublinha a natureza impressionista do trabalho de Proust, lembramo-nos de que aqueles pintores estariam eventualmente mais interessados em variações de luz (e consequentemente de cor) do que propriamente em delinear um objecto. A passagem do tempo contribuiria assim menos para a formação de um objecto cumulativo do que para a criação de segmentos dentro de um mesmo dia – partes cuja qualidade individual valeria mais do que o conjunto formado pela sua sucessão. Ainda que aquilo que está em causa na *Recherche* não seja a valorização dessas partes, o facto é que a constituição de um todo unificado é ameaçada (e tornada uma *ilusão*) pelo avolumar da importância de cada uma das parcelas. O exemplo de Albertine é, a propósito deste ponto, relevante:

But even this new Albertine is multiple, and just as the most modern applications of photography can frame a single church successively in the arcades of all the others and the entire horizon in the arch of a bridge or between two adjacent leaves, thus decomposing the illusion of a solid object into its manifold component aspects, so the short journey of his lips to the cheek of Albertine creates ten Albertines, and transforms a human banality into a manyheaded goddess. (49)

Num dos textos sobre pintura que Beckett escreveu na década de 1940, “La peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon”, afirma o autor acerca do trabalho dos irmãos Bram e Geer Van Velde:

Je parle de tout ce que cette peinture présente d’irraisonné, d’ingénu, de non-combine, de mal-léché.
Impossible de raisonner sur l’unique. La peinture raisonnée, c’est celle dont chaque touche est une synthèse, chaque ton l’élue d’entre mille, chaque trait symbole, et qui s’achève dans des tortillements d’enthymème.⁶⁵

⁶⁴Afirmar isto depende de aceitar a leitura que Beckett faz da *Recherche*, que não será propriamente compatível com a circunstância de o final do romance de Proust derramar sobre tudo o que o antecede uma luz particular.

⁶⁵Samuel Beckett, “La peinture des Van Velde ou Le monde et le pantalon”, *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*, (New York, Grove Press, 1984), p. 127.

Considerar este gesto de aproximação entre pintura e o funcionamento de um silogismo permite clarificar aquilo contra o qual vimos Beckett posicionar-se. Um espírito que desvaloriza uma arte próxima a uma organização racional ou lógica encontra na *Recherche*, tal como descrita em “Proust”, um semelhante. A caracterização que Beckett aí faz das personagens daquele romance, apresenta-as como figuras cuja “decomposição” não as ilumina, antes as torna incompreensíveis, natureza cujo valor é no seu ensaio sobreposto ao que de positivo ou esclarecedor poderia haver numa síntese descritiva, em cujas potencialidades, pelas razões que acima vimos, Beckett descrê:

And we are reminded of Schopenhauer’s definition of the artistic procedure as ‘the contemplation of the world independently of the principle of reason’. In this connection Proust can be related to Dostoevski, who states his characters without explaining them. It may be objected that Proust does little else but explain his characters. But his explanations are experimental and not demonstrative. He explains them in order that they may appear as they are – inexplicable. He explains them away. (87).

No caso de Albertine, por exemplo, destaca-se o facto de não existir um ponto que o conjunto de coisas que a compõem orbite, condição que Beckett destaca, e valoriza, no trabalho de Proust:

We have seen how in the case of Albertine (and Proust extends his experience to all human relations) the multiple aspects (read Blickpunkt for this miserable word) did not bind into any positive synthesis. The object evolves, and by the time the conclusion – if any – is reached, it is already out of date. (85)

Albertine instancia de modo particular a instabilidade que Beckett aponta às personagens de Proust – “victims of this predominating condition and circumstance – Time” (12). Ela é múltipla de um modo particularmente insidioso. Quando Beckett diz, num momento do seu ensaio, que “[a] static Albertine would soon be conquered” (55), isto implica que a imobilidade desta personagem no espaço e no tempo não permite *fixá-la*. Além disso, a instabilidade de que falávamos a propósito das outras personagens parece, no caso de Albertine, particularmente manifesta: surge como uma coisa inconquistável, não apenas pelas suas particularidades, mas porque o ciúme de Marcel a torna

misteriosa. O carácter evanescente do objecto (“The good or evil disposition of the object has neither reality nor significance.” (13)) contraria uma ideia de possessividade. Poderíamos dizer sobre Albertine que Marcel nunca a aprisiona completamente (no sentido em que nunca a conhece em absoluto) e ela é, por isso, eminentemente uma *fugitiva* (mesmo, e sobretudo, depois de morta). O princípio que subjaz à mencionada multiplicação de Albertine, desacata, mesmo que indirectamente, o ânimo ordenador da razão, que poderia sintetizar diferentes aspectos num só objecto.

VI. Redes que tudo acolhem

the fine essence of a smothered divinity whose whispered 'disfazione'
is drowned in the healthy bawling of an all-embracing appetite

“Proust”

É precisamente um gesto de captura aquilo que se despreza quando, em “Three Dialogues”, B. comenta em tom jocosos as tentativas levadas a cabo pela maioria dos pintores para conseguirem “more authentic, more ample, less exclusive relations between representer and representee” (125). Este entendimento do trabalho artístico como enunciação de um certo modo de força, algo semelhante a uma conquista, aproxima-se da descrição que Paul Valéry faz do trabalho de Da Vinci no seu texto *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, que, segundo Winstanley, Beckett terá lido numa tradução do amigo Thomas MacGreevy (a que Winstanley utiliza no seu ensaio): “[Leonardo] modifies his ideas, unceasingly looks closer, unceasingly elaborates his notes (...) he takes himself to pieces and puts himself back together again”, com vista a estabelecer “a closer correspondence between will and potentiality (Valéry, 1929, 11)”⁶⁶. Importa também lembrar a descrição feita por Blanchot do termo *possível*, que anteriormente vimos. Winstanley sublinha a associação aí estabelecida entre uma certa mestria técnica ou capacidade intelectual (*knowledge, understanding*) e a consecução de algo (*ability, doing*)⁶⁷:

For the French critic, Leonardo’s artistic capabilities are not simply mimetic, but are predicated upon a comprehensive epistemological approach to nature, which allows the artist to remake the natural world: ‘Painting demands knowledge of everything, and everything must result in something being painted. To know nature entirely? Yes, but to be able, through painting, to remake it entirely: that is the final object, the true reason for man’s activity’ [Blanchot, 2001, 74] (Winstanley, 144)

⁶⁶Paul Valéry, *Introduction to the Method of Leonardo da Vinci*, trad. Thomas MacGreevy, London: John Rodker, 1929, cit. por Adam Winstanley, “A ‘Whispered Disfazione’: Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*”, p. 142.

⁶⁷Em “Three Dialogues”, B. apontava ao trabalho de Masson um mal que considerava frequente: “the malady of wanting to know what to do and the malady of wanting to be able to do it” (110).

A natureza afirmativa do gesto de recomposição descrito – em “Three Dialogues” lemos “The assumption underlying all painting is that the domain of the maker is the domain of the feasible” (120) – é a mesma que caracteriza o trabalho de Joyce, a propósito do qual Beckett falara precisamente de onisciência e onipotência. Admitindo que afastar-se desse domínio consiste em elementos mais significativos do que a própria reivindicação feita por Beckett das noções de impotência e de ignorância como familiares ao seu trabalho, importa evidenciar de que modo essa separação se concretiza. Começemos por clarificar que princípios associados ao ‘domínio do possível’ são exactamente tomados como adversários.

Valéry, numa descrição de Da Vinci que Winstanley recupera, sublinha o papel que o italiano tem, enquanto artista, como origem de uma energia ordenadora:

He puts himself to the task of figuring out the indivisible wholes of which he has been given the parts. He divines the plane cut by a bird in its flight, the curve followed by a stone that has been thrown, the surfaces defined by our gestures, and the extraordinary rents, the fluid arabesques, the formless chambers, created in an all-embracing network from the scratching noise of humming insects, the bending of trees, wheels, the human smile, the tides. [Valéry, 1929, 43–4] (Winstanley, 142)

Este impulso totalizador, materializado numa “all-embracing network”, já havia sido atacado por B., precisamente no passo em que vimos Masson ser associado a Leonardo: “His so extremely intelligent remarks on space breathe the same possessiveness as the notebooks of Leonardo who, when he speaks of *disfazione*, knows that for him not one fragment will be lost” (112). Winstanley clarifica o significado da palavra que dá o título ao seu ensaio: “*disfazione* has connotations of ‘unfolding, unworking, working out, falling out, dissolution and decomposition’” (136). Segundo ele, à decomposição que, relativamente ao trabalho de Masson e de Da Vinci, a palavra enuncia, seguir-se-ia a recuperação de cada uma das peças e a sua reorganização enquanto parte de um todo, movimentos que exaltam ainda mais o ímpeto organizador que B. critica:

The accusation which B levels at Leonardo and Masson, then, is that they merely whisper *disfazione*, that their work consists of these ‘antagonistic motions’ of order and disorder, where every deconstructive act gives way to a process of reconstruction, so that, to paraphrase *Dream*, if their painting comes apart at the seams, they neatly stitch and suture it back together again. (152)

Relativamente ao trabalho daqueles dois artistas, “disfazione” ficaria aquém de um acto de desconstrução mais radical, que B. anuncia. Se não é pertinente ver o trabalho de Beckett como uma espécie de concretização dessa proposta – concretização, que, como vimos, não seria apenas supérflua, mas contraditória – importa perceber de que forma a natureza dos textos do autor com que aqui me ocupo contraria este espírito organizador que concede a uma série de coisas díspares uma unidade, tornando-as inteligíveis.

Considerando o exemplo de Da Vinci, tal como descrito por Valéry, esta tendência totalizadora depende directamente do governo da razão. Quando em “Three Dialogues”, B., falando de Masson, caracteriza uma certa capacidade como um fardo ao invés de uma virtude – “a competence that must be most painful to him” (109) –, isso deve-se ao facto de o virtuosismo continuar a ser, no seu entender, um instrumento ao serviço da tentativa de aperfeiçoar a correspondência entre representação e representado. No caso de Da Vinci e no de Joyce, detentores de um controlo excepcional sobre o seu material de trabalho, o conhecimento surge como um potenciador das capacidades criativas.

Persiste pois a desconsideração por um certo predomínio do intelecto, desconsideração que se insinua, como vimos, na natureza das personagens das novelas, na organização do seu percurso. De acordo com a leitura desenvolvida em “Proust”, contra o jugo da razão e da confiança numa relação não perturbada entre sujeito e objecto, entrevê-se na construção da *Recherche* alternativa.

Naturalmente, em certos aspectos, expurgar um vasto intelecto ou abandonar certos poderes afigura-se impraticável. Tanto o trabalho de Proust quanto o do escritor irlandês ou o do artista italiano dependem de uma ideia de poder, no sentido em que há um certo grau de controlo

indissipável em qualquer um destes gestos criativos. Tal como Winstanley aponta a propósito das críticas de B. a Masson e a Da Vinci, a sua ‘contra-proposta’ não resolve um problema fundamental. “When Beckett speaks of *disfazione*, then, he cannot entirely eradicate possessiveness, nor can he ensure that every single fragment will be lost” (155).

Assim, importa sublinhar que, quando Beckett afirma, a propósito de Proust, “we are reminded of Schopenhauer’s definition of the artistic procedure as ‘the contemplation of the world independently of the principle of reason’” (87), o faz, como referido, no seguimento da sugestão de um elemento impressionista no trabalho daquele escritor: “By his impressionism I mean his non--logical statement of phenomena in the order and exactitude of their perception, before they have been distorted into intelligibility in order to be forced into a chain of cause and effect” (86). Seria ingénuo achar que a composição do livro de Proust é menos artificial, menos intelectualizada do que a composição das obras de Joyce ou de Da Vinci, ou até mesmo que na *Recherche* a enunciação dos eventos está mais próxima da ordem em que as coisas seriam percepcionadas. Há, no entanto, no entender de Beckett, algumas coisas no romance do escritor francês que extravasam, de modo importante, o domínio da lógica – é nelas que Beckett vê uma das maiores virtudes dessa obra e é, significativamente, a partir delas que irá moldar parte do seu trabalho.

Ainda que Beckett afirme que Proust está sujeito à “necessária” manutenção de uma rede de causa e efeito – “As a writer he is not altogether at liberty to detach effect from cause (...). He accepts regretfully the sacred ruler and compass of literary geometry” (11-2) –, declara também que Proust, mesmo que tenuemente, rompe com o forte constrangimento imposto por um princípio ordenador que Valéry descrevia como “an all-embracing network”:

Proust’s chronology is extremely difficult to follow, the succession of events spasmodic and his characters and themes, although they seem to obey an almost insane inward necessity, are presented and developed with a fine Dostoievskian contempt for the vulgarity of a plausible concatenation. (81-.2)

O gesto de tornar mais lassas as relações entre causas e efeitos, e menos plausível a sucessão dos eventos, é uma forma de resposta ao trabalho do ‘artista clássico’, tal como descrito em “Proust”: “The classical artist assumes omniscience and omnipotence. He raises himself artificially out of Time in order to give relief to his chronology and causality to his development.” (81). A subsistência de uma “inward necessity” (que Beckett considera ainda atribuível às personagens de Proust e Dostoiévski e que é, em última instância, o que torna inteligíveis romances e personagens) será abandonada por si, como algumas afirmações suas na entrevista que deu a Shenker em 1956 sublinham: “The Kafka hero has a coherence of purpose. He’s lost but he is not spiritually precarious, he’s not falling to bits. My people seem to be falling to bits”⁶⁸. Algumas afirmações de Proust acerca da *Recherche* iluminam um elemento importante do trabalho de Beckett:

Mais tous mes personnages, toutes les circonstances de mon livre sont inventés dans un but de signification (...) D’abord mon livre est dépouillé de ce qui occupe la majeure partie des romans: à moins que ce ne soit pour faire signifier à ces actes quelque chose d’intérieur, jamais un de mes personnages ne se lève, ne ferme une fenêtre, ne passe un pardessus etc.⁶⁹

Nos três casos que mais directamente nos importam – as quatro novelas, *Mercier and Camier* e *Waiting for Godot* –, a errância das personagens, ou o estado de irresolução em que estas se encontram, é consequência de ao conjunto dos seus movimentos faltar uma unidade, um motor. Nesse sentido, as situações em que estas se encontram não são apenas fruto de uma contingência externa, mas estão ligadas de forma estreita ao seu próprio carácter.

Pensando nos termos iniciais – “impotence”, “ignorance” e “achievement” –, importa que Beckett ponha constantemente em cena figuras que fazem coisas aparentemente não relacionáveis e inúteis, personagens que nada atingem e para quem é muitas vezes ténue a ligação entre aquilo que

⁶⁸“An interview with Beckett (1956)”, in GRAVER, Lawrence, FEDERMAN, Raymond, *Samuel Beckett: The critical heritage*, New York, Routledge, 2006, p. 148.

⁶⁹Carta de Proust dirigida a Henri Ghéon em 1914, em resposta a uma crítica ao primeiro volume da *Recherche*. Marcel Proust, *Correspondance*, tomo 13, pp. 24-5.

se tenta e aquilo que se consegue – contrariando o que anteriormente vimos sobre ideais de progresso. O problema destas personagens não será falharem os seus propósitos, mas o próprio esboroamento destes, como implicam as considerações de Beckett acerca de Kafka. Apesar de reconhecermos quanto a estes homens a existência daquilo a que poderíamos chamar uma biografia, o fio que os ligaria ao passado parece ter sido cortado ou é pelo menos bastante débil. O apagamento dessa *origem*, e, conseqüentemente, características importantes dos textos de Beckett que aqui analiso, dependem directamente de uma série de elementos relacionados com as descrições que encontramos em “Proust”, nomeadamente no que diz respeito à natureza do tempo na *Recherche*.

VII. Acordar em quarto estranho

First hypothesis: it's an old map and perhaps the city has changed.
The map lags behind the territory. It is partly inaccurate.

Jonathan Rosenbau

Em “Proust”, Beckett atribui à desintegração a que o tempo submete o sujeito um aspecto grave: “We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday. A calamitous day, but calamitous not necessarily in content” (13). A situação em que se encontram os homens das novelas, Mercier, Camier, Vladimir e Estragon, pode ser entendida como uma acentuação desta calamidade, que consiste na rasura de um ponto de referência.

No início de *Du côté de chez Swann*, o primeiro volume da *Recherche*, há uma descrição da desorientação sentida por Marcel quando, ao acordar, é incapaz de perceber imediatamente onde está ou quem é, como se a passagem de um dia para o outro tivesse quebrado uma continuidade:

Um homem que dorme tem em círculo à sua volta o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Consulta-os instintivamente ao acordar, e neles lê num segundo o ponto da terra que ocupa, o tempo que decorreu até ao seu despertar; mas as respectivas linhas podem misturar-se, quebrar-se. (...) bastava que, na minha própria cama, o meu sono fosse profundo e me distendesse completamente o espírito; então, este deixava escapar o mapa do lugar onde adormecera e, quando acordava a meio da noite, como não sabia onde estava, ignorava até, no primeiro instante, quem era; (...) Talvez a imobilidade das coisas à nossa volta lhes seja imposta pela nossa certeza de que são elas e não outras, pela imobilidade do nosso pensamento diante delas. Mas a verdade é que, quando acordava assim, com o espírito a agitar-se para procurar saber onde estava sem o conseguir, tudo girava em redor de mim na escuridão, as coisas, as terras, os anos. (11-2)⁷⁰

Tal como na *Recherche*, também para as personagens de Beckett a extinção do ‘eu de ontem’ contamina, por contiguidade, o próprio dia que passou, e este parece desvanecer-se ao ser sucedido por um outro. O esquecimento do dia precedente é mais significativo para as personagens do romance e da peça do que para os homens das novelas. Mercier e Camier, por exemplo, acreditam

⁷⁰Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido – Do lado de Swann*, (Lisboa, Relógio de Água, 2003).

ter conhecido a razão da sua viagem no dia anterior ou, pelo menos, quando a começaram; supõem a existência de um motivo e essa é, a certa altura, a única justificação para continuarem. Porém, ao longo do romance, confrontam-se constantemente com o problema de não saberem o que estão a fazer ou porque estão a fazê-lo – “What were they looking for?” (397). Se já no romance essa condição se delineava com nitidez, *Waiting for Godot*, escrita dois anos depois, fortalece-a:

ESTRAGON: We came here yesterday.
VLADIMIR: Ah no, there you're mistaken.
ESTRAGON: What did we do yesterday?
VLADIMIR: What did we do yesterday?
ESTRAGON: Yes.
VLADIMIR: Why... (*Angrily.*) Nothing is certain when you're about.
ESTRAGON: In my opinion we were here.
VLADIMIR: (*looking round*). You recognize the place?
ESTRAGON: I didn't say that. (8-9)

Sobre o que antecedeu o primeiro acto da peça, que este passo integra, nada sabemos, o que leva a que o desconhecimento que Vladimir e Estragon revelam nos pareça, inicialmente, justificado. Já no segundo acto, quando as duas personagens discutem novamente o que terá acontecido antes (no fundo, o primeiro acto, a que acabámos de assistir⁷¹), esse esquecimento torna-se incompreensível.

Apesar de repetirem obstinadamente que estão à espera de Godot, nenhum dos dois tem grande certeza acerca de um conjunto relevante de pontos – desconhecem a aparência dessa figura, entre outros elementos acerca da sua identidade; não se lembram de qual o dia e lugar acordados; duvidam da possibilidade de a combinação ter sido efectivamente fechada e hesitam sobre qual a razão que os teria levado a combinar semelhante encontro; não sabem, em absoluto, como vieram parar ali. O estabelecimento deste estado de desorientação, que se tornou, no fundo, o estado original, depende da inversão da força transformadora que o tempo tinha nos romances de

⁷¹O segundo acto da peça abre com as seguintes indicações cénicas: “*Next day. Same time. Same place.*” (49).

aprendizagem, a cuja influência Vladimir e Estragon parecem alheios: “ESTRAGON: Very likely. They all change. Only we can’t.” (41).

É por vezes a própria paisagem o único elemento a sinalizar a passagem do tempo – nas novelas, o decurso do dia é instanciado pelo sucessivo aparecimento e desaparecimento do sol e das estrelas; em *Mercier and Camier*, as alterações meteorológicas servem por vezes como delimitação de diferentes momentos da narrativa; em *Waiting for Godot*, é a árvore, que aparece inicialmente sem folhagem e que vemos depois florir, a servir de ponto de referência ao par. Sobretudo, estas transformações evidenciam a natureza peculiar de Vladimir e Estragon:

VLADIMIR: (...) I was saying that things have changed here since yesterday.

ESTRAGON: Everything oozes.

VLADIMIR: Look at the tree.

ESTRAGON: It’s never the same pus from one second to the next.

VLADIMIR: The tree, look at the tree.

Estragon looks at the tree.

ESTRAGON: Was it not there yesterday?

VLADIMIR: Yes of course it was there. Do you not remember? We nearly hanged ourselves from it. But you wouldn’t. Do you not remember?

Nesses textos, a supressão do dia anterior, a par da forma como o tempo presente incorpora os dias passados, leva a que as situações descritas surjam aos olhos de um leitor como menos perceptíveis do que seria de esperar. Isto é acentuado por diferenças existentes entre as novelas, *Mercier and Camier* e *Waiting for Godot*. Se, no primeiro caso, a vida anterior à saída de casa do pai se constitui ainda como *visível* para um leitor, essa consistência que um passado, mesmo que implícito, poderia ter, começa a diluir-se em *Mercier and Camier*, ainda que de forma esporádica, tornando-se flagrante em *Waiting for Godot*, onde verdadeiramente dificulta a compreensão.

Em “Proust”, o hábito é descrito como um instrumento de resistência às transformações operadas pela passagem do tempo, uma garantia da integridade do sujeito – “Habit then is the generic term for the countless treaties concluded between the countless subjects that constitute the individual and their countless correlative objects.” (19). A ligação ao que se era ontem é assegurada,

como se fosse criado um testemunho que, transmitido num jogo de estafetas, permite uma continuidade apenas ocasionalmente quebrada – “the death of Habit and the brief suspension of its vigilance” (23). Nesses momentos, as antigas coordenadas deixam de ser úteis e é necessária uma reorganização do indivíduo. Pensemos, por exemplo, na primeira ida de Marcel a Balbec, tal como descrita por Beckett:

The narrator arrives at Balbec-Plage, a holiday resort in Normandy, for the first time, accompanied by his grandmother. They are staying at the Grand Hotel. He enters his room, feverish and exhausted after his journey. But sleep, in this inferno of unfamiliar objects, is out of the question. All his faculties are on the alert, on the defensive, vigilant and taut, and as painfully incapable of relaxation as the tortured body of La Balue in his cage, where he could neither stand upright nor sit down. There is no room for his body in this vast and hideous apartment, because his attention has peopled it with gigantic furniture, a storm of sound and an agony of colour. Habit has not had time to silence the explosions of the clock, reduce the hostility of the violet curtains, remove the furniture and lower the inaccessible vault of this belvedere (...) But that night and for many nights he suffered. That suffering he interprets as the obscure, organic, humble refusal on the part of those elements that represented all that was best in his life to accept the possibility of a formula in which they would have no part. (...) the privation will cease to be a privation when the alchemy of Habit has transformed the individual capable of suffering into a stranger for whom the motives of that suffering are an idle tale, when not only the objects of his affection have vanished, but also that affection itself (24-6)

Perante um quarto desconhecido, a personagem vê-se obrigada a reestruturar tudo aquilo que, no fundo, a compõe. A integridade que, na *Recherche*, o hábito assegura, ou reconstrói, é, nos textos de Beckett, flagrantemente defeituosa. Poderíamos descrever a situação das suas personagens como decorrendo de um momento da mesma natureza daqueles em que, no romance de Proust, a um hábito é imposto um fim, como quando Marcel dorme num quarto que não é o seu, ou apenas uma breve suspensão, como no despertar descrito no início do romance. No primeiro caso é a irrupção de objectos estranhos a causa da desestabilização, tal como acontece, por exemplo, nas novelas, em que os protagonistas deambulam por uma cidade que consideram a sua, mas onde certos elementos parecem ter sido apagados, o que não lhes permite saber para onde ir:

In the street I was lost. I had not set foot in this part of the city for a long time and it seemed greatly changed. Whole buildings had disappeared, the palings had changed position, and on all sides I saw, in great letters, the names of tradesmen I had never seen before and would have been at a loss to pronounce. There were streets where I remember none, some I did remember had vanished and others had completely changed their names. The general impression was the same as before. It is true I did not know the city very well. Perhaps it was quite a different one. (“The End”, 81)

Se o caso das novelas é, quanto a isto, distinto de *Mercier and Camier* e de *Waiting for Godot*, não deixa de os antecipar – já nesses quatro textos encontramos personagens caracterizadas por um desarranjo mental que conduz a uma progressiva perda de localização. Os lugares tornam-se desconhecidos, sem que nunca deixem de parecer vagamente familiares. A posição das personagens é a de quem esteve num sítio e guardou desse sítio algumas lembranças ténues, mas que nada consegue fazer com elas; persistem na manutenção dos mesmos gestos, vivem rodeadas de objectos que já não lhes servem, mas que continuam a usar. Se anteriormente existisse um mapa, o problema seria as antigas referências nunca desaparecerem, mas serem ao mesmo tempo impossíveis de reconstituir. Segundo Beckett, na *Recherche*, o tempo era simultaneamente danação e salvação – “a condition of resurrection because an instrument of death” (35) – e a sua centralidade permitia a existência de uma certa forma de progressão. Essa é aqui inexistente. Nas novelas, da saída da casa do pai não advém qualquer espécie de renascimento. O hábito é inútil, tendo, ainda assim, uma ostensiva ascendência – não cumpre a função prática que Beckett dizia ter no romance de Proust, mas nunca é completamente destruído.

Mercier, Camier, Vladimir e Estragon, tal como os homens das novelas, nunca completam a violenta transição entre o fim de uma coisa e o início de outra, permanecendo nesse espaço intermédio. A cristalização que Beckett designa para estas personagens põe abertamente em causa o modelo de Proust, que lhe serviu para construir o seu. Assim, se já nas novelas recorria um momento particular do passado – a noite em que o pai contava a história de Joe Breem (“I say this evening as if it were always the same evening, but are there two evenings?” [The Calmative, 67]) –,

em *Mercier and Camier* e *Waiting for Godot*, a fragmentação diária do sujeito leva as personagens a regressarem, todos os dias, àquilo que poderíamos descrever como uma espécie de grau zero – também quanto a isto é relevante o facto de nas novelas, pelo contrário, os ‘antecedentes’ serem conhecidos. A acção do tempo é inoperante por ter sido levada a um extremo. O desconhecimento acerca dos dias anteriores obriga-as a inteirarem-se constantemente do que estão a fazer, colocando-as numa espécie de *loop*, já que não parecem estar em condições de alguma vez concluir uma acção: “My feeling is, said Mercier, that if we don’t leave this town today we never shall” (401). Como este passo implica, o problema do par não é exactamente falhar uma coisa que se tentou, mas o facto de a própria tentativa ser abortada por o ponto de partida se ter desvanecido subitamente – daí a necessidade de deixar a cidade *hoje*, palavra que circunscreve a unidade de um dia.

Ao comentar anteriormente o texto de Bakhtin, referi apenas um dos dois aspectos que me interessava destacar – recupero agora o segundo. A classificação que o autor faz dos subgéneros do romance depende precisamente da relação do protagonista (e do modo como a sua imagem é construída) com a passagem do tempo, considerando que a diferença mais significativa entre o romance de aprendizagem e os subgéneros que identifica como seus antecessores é que nesses subgéneros as personagens têm uma natureza estática – “the hero himself remains essentially unchanged” (17) –, enquanto no *Bildungsroman*, o tempo, pela acção da sua passagem⁷², altera efectivamente o protagonista e, nesse sentido, constrói o herói. No caso das personagens de Beckett, se o tempo dispersa o indivíduo, é precisamente o fruto disso, a natureza rarefeita da sua personalidade, que impede que a passagem do tempo seja significativa. Aquilo que eram deixa

⁷²Bakhtin torna Johann Wolfgang von Goethe a figura central na sua exposição, por entender que no seu caso “artistic visualization of historical time (...) reaches one of its high points” (27). Segundo ele, Goethe demonstra um interesse particular pela observação do visível, tornando-a estrutural no seu trabalho, nomeadamente pelo que esse visível revelaria acerca de outra coisa: “The ability to *see time*, to *read time*, (...) – to read in everything *signs that show time in its course*” (25). Bakhtin relembra que destes sinais os mais evidentes são os que encontramos na natureza – “Time reveals itself above all in nature: the movement of the sun and stars, the crowing of roosters, sensory and visual signs of the time of the year” (25). Esta posição aponta precisamente para a aproximação que anteriormente comentámos entre as ciências naturais e um ideal de progresso humano. A passagem do tempo surge como geradora de mudança e, idealmente, de vitalidade e de progresso, acção que surge nos textos de Beckett como supérflua.

constantemente de existir e por isso encontramos-os no início de cada dia incapazes de decidir o que fazer.

Lembrando a necessidade de um grau mínimo de autoconsciência para a realização de acções deliberadas que surgia implícita na descrição de Iluminismo que anteriormente vimos – “the process of undertaking to think for oneself, to employ and rely on one’s own intellectual capacities in determining what to believe and how to act”⁷³ –, é importante notar como, no caso das personagens de Beckett, é precisamente a falta de um desígnio para o qual o conjunto dos seus movimentos concorra que leva a que a sua existência seja parte de um contínuo sem desenvolvimento. Neste sentido, parecem-me absolutamente pertinentes, não apenas em relação a *Waiting for Godot*, mas também à leitura dos outros textos de que falo aqui, as observações de Martin Esslin acerca das personagens daquela peça:

They lack both characters and plot in the conventional sense because they tackle their subject-matter at a level where neither characters nor plot exist. Characters presuppose that human nature, the diversity of personality and individuality, is real and matters; plot can exist only on the assumption that events in time are significant. (75)

Estas personagens e estes textos põem em causa assunções acerca de personagens e de textos, lembrando a afirmação de Beckett de que a *Recherche* subvertia, ainda que de modo ténue, o modo como narrativas dependem de relações de causalidade e até mesmo de uma ideia de fechamento.

Se Mercier e Camier recuperam a deambulação que encontrámos nas novelas, regressando à cidade de onde inesperadamente se ausentaram, Vladimir e Estragon levam essa redundância a um extremo, não saindo sequer do mesmo sítio. Este par está perpetuamente na iminência de que a sua situação mude, sem que isso alguma vez aconteça. No final da peça, os dois decidem que, se Godot não aparecer no dia seguinte, ir-se-ão embora; porém, a própria duplicação que esse último acto

⁷³William Bristow, "Enlightenment", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Consultador em <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/enlightenment/>>.

constitui em relação ao primeiro leva-nos a adivinhar que, em não factuais actos seguintes, Godot não chegará e os dois continuarão à espera. O aparecimento daquela figura significaria o sucesso da espera, um resultado, o que, contrariando a noção de “achievement”, não se concretiza. O movimento destas personagens é o de alguém que tenta *chegar* a uma coisa, tal como o movimento descrito por Beckett a propósito do desejo de Marcel por Albertine⁷⁴, sem que nunca o consigam – também aqui a possibilidade de “attainment” é contrariada.

A viagem de *Mercier and Camier*, cujo final não recupera o que ficou disperso, apresentava já a falta de resolução que encontramos em *Waiting for Godot*. No romance, tal como na peça, a existência de motivações que permaneçam, e que poderiam ser tomadas como um ponto de partida, não se verifica. Se também no exemplo de que anteriormente nos servimos, o romance de aprendizagem, nos deparávamos com semelhante indefinição do ponto de partida (o protagonista era ainda uma coisa indefinida), a pessoa em que esse protagonista se transforma (e, por extensão, o final) *justifica* o que se fez para se chegar até lá. Nestes textos de Beckett não encontramos um objectivo, devido ao apagamento de que falávamos a propósito dos dias anteriores, nem um final que, retrospectivamente, permita descrever o caminho feito, atribuindo-lhe uma unidade. Esta inexistência de um princípio e de um fim surge na continuidade do abandono, instaurado por Beckett nos seus textos, de uma força ordenadora semelhante àquela que Valéry enuncia a propósito de Da Vinci – “an all embracing network” –, força que tem em “Proust” um curioso correspondente. No fundo, tanto o estabelecimento de um percurso que concorra para determinado fim, quanto um fim que legitime determinado percurso, respondem a uma necessidade de coerência – necessidade que o intelecto promete satisfazer com uma habilidade excepcional. Pensemos no tipo de impulso que vimos mover o trabalho de Joyce e de Leonardo: um impulso positivo, composicional. Dominar a sua matéria de trabalho, território em que os dois personificam a excelência, faz parte de um desígnio de dar sentido a um conjunto de partes, divisando em tudo um princípio unificador. Ora, o

⁷⁴Sendo este o exemplo de que Beckett mais se serve, *desejado* é usado num sentido lato – *desejado* como qualquer coisa pretendida.

que Beckett valoriza no romance de Proust é precisamente o facto de, pela desobediência a uma concatenação plausível, esse princípio unificador ser desfigurado, ainda que não absolutamente.

Lembremos, a propósito disto, a sugestão de Winstanley de que o valor limitado que a palavra “disfazione” teria, segundo B., no trabalho de Masson e de Leonardo⁷⁵ é ultrapassado por aquilo que descreve como ‘um sentido beckettiano de *disfazione*’, sentido que depende directamente de uma ocorrência específica dessa mesma palavra, que Winstanley refere mas não analisa: em “Proust”, a expressão “whispered ‘disfazione’” é utilizada para caracterizar a memória involuntária, o principal opositor daquilo que Beckett descreve como a tirania do hábito.

⁷⁵“The accusation which B levels at Leonardo and Masson, then, is that they merely whisper *disfazione*, that their work consists of these ‘antagonistic motions’ of order and disorder, where every deconstructive act gives way to a process of reconstruction, so that, to paraphrase *Dream*, if their painting comes apart at the seams, they neatly stitch and suture it back together again”. Adam Winstanley, “A ‘Whispered Disfazione’: Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*”, *Journal of Beckett Studies*. Vol. 22, Issue 2, 2013, p. 152.

VIII. Divindades subterrâneas

Car pertes et profits se valent dans l'économie de l'art, où le tu
est la lumière du dit, et toute présence absence.

“La peinture des Van Velde ou le monde et le pantaloon”

Vladimir: We have our reasons.

Estragon: All the dead voices.

Waiting for Godot

Contra a pulverização a que as personagens da *Recherche* estão diariamente sujeitas, o hábito surge como uma forma de defesa, que, pela sua capacidade sistematizadora cumpre uma função eminentemente prática – Beckett compara-o a Françoise, a cozinheira da família de Marcel, que sabe o que tem de ser feito e não tolera nenhuma actividade redundante. O propósito do hábito é manter uma homogeneidade, através de um trabalho sistemático de recollecção, norteador por uma atenção entorpecida: “The creature of habit” conta com “the propositions of his team of syntheses, organised by Habit on labour-saving principles” (23). Tanto o hábito como a memória voluntária, à qual surge associado em “Proust”, são diligentes e confiáveis: “can be relied on to reproduce for our gratified inspection those impressions of the past that were consciously and intelligently formed.” (32). Beckett não está, evidentemente, a ser elogioso quando descreve a memória voluntária como “the uniform memory of intelligence” (32). Esta, de carácter utilitário, recusa tudo o que não tenha um propósito directo ou que, por ser desconhecido, ponha em causa uma integridade: “But our current habit of living is as incapable of dealing with the mystery of a strange sky or a strange room, with any circumstance unforeseen in her curriculum, as Françoise of conceiving or realizing the full horror of a Duval omelette.” (20-1).

Contra esta vigilância tirânica⁷⁶, que procura de todas as formas evitar o ‘desastre’ da desintegração, a memória involuntária surge como um modo, em todos os aspectos inesperado, de

⁷⁶“the mind turns to the one compensation and miracle of evasion tolerated by His tyranny and vigilance” (35).

evasão: “the atrophied faculties come to the rescue, and the maximum value of our being is restored.” (21). Ela arma, em silêncio, as suas poderosas manifestações: “Involuntary memory is explosive, ‘an immediate, total and delicious deflagration.’” (33). A sua natureza é desordenada, tanto no que respeita ao modo de extracção de coisas, produto de uma desatenção extrema (“it abstracts the useful, the opportune, the accidental, because in its flame it has consumed Habit and all its works” [33]), como no que respeita à imprevisibilidade das suas aparições – “involuntary memory is an unruly magician and will not be importuned. It chooses its own time and place for the performance of its miracle (...) The source and point of departure (...) are provided by the physical world, by some immediate and fortuitous act of perception.” (34-6). No entender de Beckett, este caos é a sua virtude:

But here, in that ‘gouffre interdit à nos sondes,’ is stored the essence of ourselves, the best of our many selves and their concretions that simplists call the world, the best because accumulated slyly and painfully and patiently under the nose of our vulgarity, the fine essence of a smothered divinity whose whispered ‘disfazione’ is drowned in the healthy bawling of an all-embracing appetite, the pearl that may give the lie to our carapace of paste and pewter. May – when we escape into the spacious annexe of mental alienation, in sleep or the rare dispensation of waking madness. From this deep source Proust hoisted his world. (31-2)

A descrição do poder ordenador do hábito como uma espécie de apetite voraz que tudo acolhe – “all embracing appetite” – lembra a descrição de Da Vinci feita por Valéry que anteriormente vimos: o artista italiano, compondo, pela acção do seu trabalho, as partes, fabricava “an all-embracing network”. A semelhança permite aproximar a caracterização que Beckett faz do papel do hábito na *Recherche* ao tipo de trabalho ligado, em “Three Dialogues”, à ‘antiga arte’: ambos são associados a um certo estado da percepção ou da consciência⁷⁷, que concorre para tornar tudo familiar, inteligível, dominável. Assim, tal como a acção do hábito é contextualizadora – “The creature of habit turns aside from the object that cannot made to correspond with one or other of his intellectual

⁷⁷No início de “Three Dialogues”, B. descreve o trabalho de Tal-Coat, e por extensão a tradição pictórica em que o inclui, da seguinte forma: “a thrusting towards a more adequate expression of natural experience, as revealed to the vigilant coenaesthesia.” (101).

prejudices” (23) – e pragmática – “the pernicious devotion of habit paralyses our attention, drugs those handmaidens of perception whose co-operation is not absolutely essential.” (20) –, também o entendimento da arte que B. critica surge associado por ele “to the vigilant coenaesthesia” e depende de um aspecto eminentemente prático da percepção – “apprehending as artists with the same utilitarian servility as in a traffic-jam and improving the result with a lick of Euclidian-geometry” (102).

Ora, a ascendência do romance de Proust sobre o trabalho de Beckett funda-se, em parte, na importância que as erupções da memória involuntária têm no desenvolvimento da *Recherche*: “From this deep source Proust hoisted his world” (32). A sua natureza disruptiva contraria uma ideia de utilidade e um desígnio estritamente organizador como o do hábito, que, segundo Beckett, “can be relied on to reproduce for our gratified inspection those impressions of the past that were consciously and intelligently formed” (32). A memória involuntária é estabelecida como opositora do vigor cerebral que caracteriza, segundo o entendimento de Beckett, o trabalho de Da Vinci e de Joyce, cujo carácter luminoso e salutar esta criatura silenciosa e subterrânea contraria. O trabalho do autor da *Recherche* não é substancialmente diferente do daqueles dois autores, no que diz respeito ao grau de controlo sobre a própria composição – e, em rigor, o de Beckett também não poderá sê-lo. Também Proust arquitecta um todo maior, que as suas personagens integram, fazendo com que o movimento destas convirja num objectivo específico. Nesse sentido, como Proust sugere na carta a Henri Ghéon anteriormente citada, as relações que, no romance, são constitutivamente contingentes, não o são, obviamente, do ponto de vista de quem as compôs⁷⁸. O que está em causa é antes a eleição de determinado princípio como motor interno de organização. Se desde o início me concentrei numa auto-caracterização de Beckett que é cauteloso não aceitar sem reservas – “I’m working with impotence, ignorance. I don’t think impotence has been exploited in the past. There

⁷⁸Nessa mesma carta, afirma Proust: “Vous croyez que je parle de Madame Sazerat parce que je n’ose pas omettre que je l’ai vue ce jour-là. Mais je ne l’ai jamais vue!”. Marcel Proust, *Correspondance*, tomo 13, p. 24.

seems to be a kind of esthetic axiom that expression is achievement – must be an achievement” –, foi sobretudo por me parecer que analisá-la permitiria caracterizar melhor alguns textos de Beckett.

Segundo o autor, as suas personagens seriam inconsistentes, contrariamente às de Kafka. De facto, estes homens e as situações em que se encontram parecem-se com objectos aos quais faltam partes. A demarcação de Beckett em relação ao trabalho de Joyce e de Da Vinci consiste sobretudo no facto de o seu depender não de um domínio ou explanação de cada uma das partes que o compõem, mas, sobretudo, da centralidade das partes que não estão iluminadas. Quanto a isso, é relevante considerar a leitura que o autor faz da *Recherche*.

Em “Proust”, Beckett concede à actividade da memória involuntária o poder de se constituir como desencadeadora de uma experiência mística, como se pode notar na descrição que faz de um momento central do último volume do romance, quando Marcel, depois de uma ausência prolongada, regressa a Paris:

And now, on the outskirts of this futility, favoured by the very depression and fatigue that had appeared to his disgust as the aftermath of a minute and sterile lucidity (favoured, because the pretensions of a discouraged memory are for the moment reduced to the most immediate and utilitarian presentification), he is to receive the oracle that had invariably been denied to the most exalted tension of his spirit, which his intelligence had failed to extract from the seismic enigma of tree and flower and gesture and art, and suffer a religious experience in the only intelligible sense of that epithet, at once an assumption and an annunciation (...) Crossing the courtyard he stumbles on the cobbles. His surroundings vanish, wattmen, stables, carriages, guests, the entire reality of the place in its hour, his anxiety and doubts as to the reality of life and art disappear, he is stunned by waves of rapture, saturated in that same felicity that had irrigated so sparingly the desolation of his life. Drabness is obliterated in an intolerable brightness. And suddenly Venice emerges from the series of forgotten days, Venice whose radiant essence he had never been able to express because it had been rejected by the imperious vulgarity of a working-day memory, but which this chance reduplication of a precarious equilibrium in the Baptistery of San Marco has lifted from its Adriatic shore and set down, a bright and vehement interloper, in the courtyard of the Princesse de Guermantes. (68-70)

A memória involuntária é descrita no ensaio de Beckett como o único meio capaz de revelar elementos vedados a qualquer prospecção levada a cabo pelo intelecto. O rapto experienciado por Marcel torna manifesta uma série de coisas às quais não poderia, de outro modo, aceder:

The most successful evocative experiment can only project the echo of a past sensation, because, being an act of intellection, it is conditioned by the prejudices of the intelligence which abstracts from any given sensation, as being illogical and insignificant, a discordant and frivolous intruder, whatever word or gesture, sound or perfume, cannot be fitted into the puzzle of a concept. But the essence of any new experience is contained precisely in this mysterious element that the vigilant will rejects as an anachronism. It is the axis about which the sensation pivots, the centre of gravity of its coherence. So that no amount of voluntary manipulation can reconstitute in its integrity an impression that the will has – so to speak – buckled into incoherence. (71-2)

A consciência desse achado e a reflexão acerca dele irão determinar, para aquela personagem, um novo entendimento do que é a arte e daquele que será o seu trabalho enquanto escritor, como o autor de “Proust” nota: “This matinée is divided into two parts. The mystical experience and meditation of the narrator in the Cartesian hotcupboard of the Guermantes library, and the implications of that experience applied to the work of art that takes shape in his mind in the course of the reception itself.” (69). Em “Proust”, a natureza revelatória que a acção da memória involuntária tem na *Recherche* surge descrita como um elemento fértil (característica que Beckett não retomará nos seus textos): “Now he [Marcel] sees (...) the work of art as neither created nor chosen, but discovered, uncovered, excavated, pre-existing within the artist, a law of his nature. The only reality is provided by the hieroglyphics traced by inspired perception (identification of subject and object)” (84). A pertinência de ver como central a influência da leitura de “Proust” nas próprias ficções de Beckett não pode deixar de lado o desvio que se traça a partir do elemento herdado. Serão uma quebra da atenção e do controlo, um estado de suspensão da razão que vemos associado à memória involuntária e um sucedâneo da centralidade que o tempo tem na *Recherche* como agente disruptivo, os factores que mais contribuem para o tipo de situações que temos vindo a comentar.

Beckett utilizou certa vez a palavra “unknowingness” para caracterizar a situação de Vladimir e Estragon, o que sintetiza uma série de noções que temos vindo a associar a estes homens

– mais do que uma ignorância formal, destaca-se um estado de abstracção, de esquecimento, de desconhecimento de si próprio, bem como de um conjunto de elementos circundantes.

Nas novelas, por exemplo, o exterior parece depender do estado das consciências das personagens, o que é na verdade indissociável do facto de em cada uma das novelas o protagonista ser simultaneamente o narrador. É estranha a passagem de elementos não só entre as quatro novelas, mas dentro de cada uma, subsistindo diversas inconsistências. O modo como certos objectos vão surgindo – o chapéu e as roupas herdadas, um banco junto ao canal, alguns frascos de vidro ou factos narrados – não integra uma sucessão coerente. Além da transmissão defeituosa destes elementos entre histórias (alguns deles irão inclusivamente reaparecer em textos posteriores do autor), é relevante o modo como alguns deles aparecem e desaparecem dentro da mesma narrativa, sendo o seu curso difícil de rastrear, aleatório e, em última instância, desprovido de lógica.

Se, nas novelas, são os próprios narradores que têm dificuldade em lembrar-se com certeza de várias coisas, desde o paradeiro de objectos a trechos de histórias, também nos casos de *Mercier and Camier* e *Waiting for Godot* a compleição das mentes das personagens tem uma forte ascendência sobre o que as rodeia. Não se trata exactamente de aquilo a que se assiste ser uma projecção da sua consciência, possibilidade que aliás a sua existência enquanto pares, apesar de tornar manifesto, impede. Porém, a organização da narrativa surge como um elemento contíguo à distorcida modulação do tempo que reina nas mentes dos dois pares. O estado de desorientação em que Mercier, Camier, Vladimir e Estragon se vêem mergulhados depois da passagem para um novo dia dificulta ou impede mesmo o reconhecimento de alguns elementos que os rodeiam, o que lembra precisamente parte da descrição do acordar de Marcel que acima analisei: “Talvez a imobilidade das coisas à nossa volta lhes seja imposta pela nossa certeza de que são elas e não outras, pela imobilidade do nosso pensamento diante delas”.

Também as recentes mudanças na cidade em que os homens das novelas deambulam contribuíam para torná-la estranha aos olhos de cada um dos protagonistas, que admitiam, ainda

assim, que o seu conhecimento anterior daquele lugar era já diminuto. Em *Mercier and Camier* e *Waiting for Godot* acentua-se a assincronia entre as personagens e o exterior. A constante necessidade de se inteirarem da sua localização dificulta o modo como percebem aquilo que os rodeia, mas o inverso é também verdade. Na peça, um texto que contempla a presença de espectadores, estes são, por exemplo, confrontados no segundo acto com um conjunto de coisas que o par protagonista estranha em maior ou menor grau, apesar de estas já terem surgido anteriormente – a árvore, Pozzo e Lucky, o outro par que com eles se cruza, as botas de Estragon, o rapaz que os informa de que Godot não poderá vir nesse dia:

VLADIMIR: (...) I was saying that things have changed here since yesterday.
ESTRAGON: Everything oozes.
VLADIMIR: Look at the tree.
ESTRAGON: It's never the same pus from one second to the next.
VLADIMIR: The tree, look at the tree.
[*Estragon looks at the tree.*]
ESTRAGON: Was it not there yesterday?
VLADIMIR: Yes of course it was there. Do you not remember? We nearly hanged ourselves from it. But you wouldn't. Do you not remember?
ESTRAGON: You dreamt it.
VLADIMIR: Is it possible you've forgotten already?
ESTRAGON: That's the way I am. Either I forget immediately or I never forget.
VLADIMIR: And Pozzo and Lucky, have you forgotten them too?
ESTRAGON: Pozzo and Lucky?
VLADIMIR: He's forgotten everything!
ESTRAGON: I remember a lunatic who kicked the shins off me. Then he played the fool.
VLADIMIR: That was Lucky.
ESTRAGON: I remember that. But when was it?
VLADIMIR: And his keeper, do you not remember him?
ESTRAGON: He gave me a bone.
VLADIMIR: That was Pozzo.
ESTRAGON: And all that was yesterday, you say?
VLADIMIR: Yes of course it was yesterday.
ESTRAGON: And here where we are now?
VLADIMIR: Where else do you think? Do you not recognize the place?
ESTRAGON: [*suddenly furious*]. Recognize! What is there to recognize? (53)

Sendo relevante a diferença entre estes dois homens quanto ao ponto enunciado, Vladimir é ocasionalmente afectado por um desgoverno semelhante ao que caracteriza Estragon. O mesmo acontece a outras personagens da peça, como Pozzo – “I don't remember having met anyone

yesterday. But tomorrow I won't remember having met anyone today. So don't count on me to enlighten you." (81) – ou até mesmo o jovem mensageiro de Godot a quem Vladimir pede, no segundo acto, uma confirmação que já solicitara no primeiro:

BOY: What am I to tell Mr. Godot, Sir?

VLADIMIR: Tell him . . . [*he hesitates*] . . . tell him you saw me and that . . . [*he hesitates*] . . . that you saw me. [*Pause. Vladimir advances, the Boy recoils. Vladimir halts, the Boy halts. With sudden violence.*] You're sure you saw me, you won't come and tell me tomorrow that you never saw me! (84)

Tanto ao caso de Pozzo quanto ao do rapaz subjaz implicitamente a noção de que a cisão entre, novamente, o 'eu' de ontem e o 'eu' de hoje impede o reconhecimento de uma série de coordenadas que teriam sido familiares no dia anterior. O percurso e as situações das personagens das novelas, de *Mercier and Camier* e de *Waiting for Godot* surgem assim na continuidade da desordem das suas mentes e, em particular, da falta de um elemento agregador que torne as suas acções parte de um propósito maior.

Há em *Mercier and Camier* dois episódios relevantes para compreender de que forma esse alheamento define a constituição destes textos, episódios que aliás confluem depois na figura de Godot. Além de ilustrarem um estado de "unknowingness" semelhante ao que Beckett atribui a Vladimir e Estragon, sugerem também algo acerca da influência desse estado no percurso destes homens.

O primeiro episódio tem lugar no terceiro capítulo de *Mercier and Camier*. O par entra numa estalagem, onde acabará por passar a noite, sem que esse fosse propriamente o seu destino. Pouco depois de se retirarem, chega à estalagem Mr Conaire, uma personagem que partilha com Godot algumas semelhanças, mas cujo aparecimento o torna, de modo significativo, uma figura *definida*. Duas ou três páginas adiante percebemos o motivo da sua presença ali – "I now come to the object of my visit, said Mr Conaire. Would you happen to know a man by the name of Camier? (...) I was

to meet him here, this very place, this very afternoon.” (422). Conaire descreve ao empregado a fisionomia de Camier, o que leva o outro a reconhecê-lo com um dos dois homens que haviam acabado de se instalar. O encontro não se dá na manhã seguinte, porque o par deixa a estalagem bastante cedo, mas Camier acaba por voltar ao local, onde encontra finalmente Mr Conaire, que lhe lembra a combinação:

Before leaving me yesterday, said Mr Conaire, for your matter of life and death, you appointed to meet me here, at this very place, that very afternoon. I arrive, ask George in what a state, with my invariable punctuality. I wait. Doubts gradually assail me. Can I have mistaken the place? The day? The hour? (428)

A resposta de Camier é reveladora:

Mr Conaire, he said, I present my apologies. There was a moment yesterday when you were much in my thoughts. Then suddenly pff! no longer, gone from them utterly. As if you had never been, Mr Conaire. (428)

Se a chegada de Mercier e Camier àquele lugar se afigura inicialmente como uma obra do acaso, o aparecimento de Mr Conaire vem apresentar uma possível causa para que o par se tenha encaminhado até ali, sem que, ainda assim, isso seja confirmado.

À semelhança do modo como, na *Recherche*, a memória involuntária irrompe sob a regularidade estabelecida pelo hábito, tanto em *Mercier and Camier* como em *Waiting for Godot*, convive com a subsistência de um lado racional uma outra dimensão que o extravasa. Sonhos e reminiscências de dias passados, que estas personagens aceitam frequentes vezes como *reais*, irrompem de forma extemporânea, compondo uma amálgama indistinta. Essa dualidade é relevante e tem em *Mercier and Camier* uma situação que a sintetiza.

No segundo dia de viagem, depois de passada a primeira noite, os dois apercebem-se de que perderam um saco que transportavam juntamente com a bicicleta e o chapéu-de-chuva. Perante isso,

e depois de fazerem um breve apanhado do tipo de objectos que aí guardavam – “Toilet requisites and necessities”, “A few pair of socks (...) and one of drawers”, “Some eatables” (401) –, decidem procurá-lo, sem que no entanto pareçam seriamente empenhados nesta demanda. A própria forma como decidem que caminho tomar é característica do modo indefinido como habitualmente se movem:

On condition we retrieve them, said Mercier.
Let us board the first express southward bound! cried Camier. He added, more soberly, And so not to be tempted to get out at the nearest stop.
And why south, said Mercier, rather than north, or east, or west?
I prefer south, said Camier.
Is that sufficient ground? said Mercier.
It's the nearest terminus, said Camier
True, said Mercier. (401)

Interessa-me sobretudo o momento que tem lugar algum tempo depois da perda do saco e da decisão de o recuperarem. Apesar de esta decisão ter lugar, por assim dizer, aos nossos olhos, Mercier e Camier, exactamente como Vladimir e Estragon, mal se lembram dela, como se o dia anterior tivesse sido engolido: “Then Mercier said: What exactly did we decide? I remember we agreed, as indeed we always do, in the end, but I forgot as to what. (...) For me too, said Camier, certain details have faded, and certain refinements of reasoning.” (425). Têm pois uma vaga ideia sobre qual o objectivo de reaver o saco: “So if I have any light to throw it is rather on what we are going to do, or rather again on what we are going to try and do, than on why we are going to try and do it.” (425). Apesar das suas conjecturas acerca do que pode tê-los conduzido a semelhante decisão, nenhuma das causas que evocam é suficiente para resolver a incerteza acerca daquilo que procuram ou para justificar a necessidade de o procurarem:

But we have reviewed its entire contents, said Mercier, and deemed them superfluous without exception.
True, said Camier, and our conception of what is superfluous can scarcely have evolved since yesterday. Whence then our disquiet?

Well, whence? said Mercier. (425)

Quando ambos tentam rever os passos que os levaram a tornar o saco o objecto da sua busca, e Mercier se mostra inquieto e reticente – “When the cause eludes me, said Mercier, I begin to feel uneasy.” (426) –, a resposta de Camier é curiosa:

From the intuition, said Camier, if I remember right, that the said sack contains something essential to our salvation.

But we know that is not so, said Mercier.

You know the faint imploring voice, said Camier, that drivels to us on and off of former lives? (...)

It would seem to be some such organ, said Camier, that for the past twenty-four hours has not ceased to murmur, The sack! Your sack! (425-6).

Esta voz, suprimindo a insuficiência das explicações abraçadas por Mercier, institui uma coexistência que recupera um factor central em “Three Dialogues”. No seu ensaio, Hatch nota acerca de B.: “He concludes that neither formal mastery nor submission to orphic forces can overcome the void, and that rejection of all such efforts is the only alternative”. As posições de Mercier e de Camier relativamente ao saco estão relacionadas com estes dois modos alternativos de contornar a ruptura entre sujeito e objecto – a de Mercier preconizando uma forma de domínio, por este submeter a busca a um atento escrutínio, e a de Camier uma forma de submissão, por acolher a voz que o insta a procurar o saco. Se em “Three Dialogues” a alternativa – “an art of a different order” – surgia consubstanciada no trabalho de Van Velde, é útil analisar o elemento análogo que encontramos no romance de Beckett.

Em “Three Dialogues”, B. afirma que Van Velde atende à “acute and increasing anxiety of the relation (...) between representer and representee” (124) precisamente pelo seu trabalho ser “bereft, rid if you prefer, of occasion” (121), definindo-se pela falta de relação com outro termo: “the first to submit wholly to the incoercible absence of relation” (125). Paralelamente, em “Proust” estava reservada à memória involuntária a capacidade de apresentar determinado objecto como

“particular and unique and not merely the member of a family, (...) independent of any general notion and detached from the sanity of a cause, isolated and inexplicable in the light of ignorance” (22-3). Se na *Recherche* esse fenómeno teria a natureza de uma aparição – “then and then only may it be a source of enchantment” (23) –, nos textos de Beckett é precisamente a inexistência de ligações, ou a impossibilidade de as estabelecer, aquilo que vinga. Numa das cartas a Duthuit em que fala de Van Velde, Beckett afirma:

I am not saying that he makes no attempt to reconnect. What matters is that he does not succeed. His painting is, if you will, the impossibility of reconnecting. There is, if you like, refusal and refusal to accept refusal. That perhaps is what makes this painting possible. For my part it is the *gran rifiuto* that interests me, not the heroic wriggings to which we owe this splendid thing.⁷⁹

Beckett assume aqui um posicionamento que não consente nenhum esforço com vista à manutenção de uma correspondência. Quando confrontado com a possibilidade de que “the occasion of his [Van Velde] painting is his predicament, and that it is expressive of the impossibility to express?” (121), B. recua.

O ideal que Beckett preconiza nesta carta a Duthuit (ideal ao qual faz corresponder Van Velde) depende de assumir “the impossibility of reconnecting”, impossibilidade decorrente de, como é sugerido anteriormente na carta, o sujeito nunca estar efectivamente ‘fora de si’, como sugere naquela mesma carta – “what are called the outside and inside are one and the same”. Beckett retoma aqui algumas das ideias que expõe em “Proust”, em que afirma, acerca de duas formas particulares de correspondência, o amor e a amizade, o seguinte:

if neither can be realized because of the impenetrability (isolation) of all that is not ‘cosa mentale’, at least the failure to possess may have the nobility of that which is tragic, whereas the attempt to communicate where no communication is possible is merely a simian vulgarity, or horribly comic, like the madness that holds a conversation with the furniture. (63)

⁷⁹*The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, (Cambridge University Press, 2011), p. 140

De acordo com as descrições feitas em “Proust”, e à semelhança do que acontece em “Three Dialogues”, o sujeito está como que fechado dentro da sua própria consciência:

Nor is any direct and purely experimental contact possible between subject and object, because they are automatically separated by the subject's consciousness of perception, and the object loses its purity and becomes a mere intellectual pretext or motive. (74)

Esta circunstância é, por exemplo, aquilo que impede Camier de consumir o encontro com Mr Conaire, a quem diz para justificar o seu esquecimento: “No, that’s not right, as if you had ceased to be. No, that’s not right either, as if you were without my knowledge.” (429). É, igualmente, aquilo que conduz ao facto de o início da viagem de Mercier e Camier ser marcada por um sistemático desacerto. Os dois combinaram encontrar-se mas há uma diferença de dez minutos entre a hora que cada um julga ser a certa. Quanto um chega, espera cinco minutos pelo outro e depois sai para um passeio. Assim, desencontram-se constantemente durante quase uma hora. Aqui, é a falta de um termo comum, ou os seus contornos indefinidos, aquilo que dificulta a consumação, tal como acontece no caso do saco. Se Camier começa por apontar o saco como o centro de toda a busca – “the crux of the all matter in that it contains, or did contain, certain objects we cannot dispense with.” (425) –, a certa altura esta ‘localização’ deixa de ser, como aparentava, inequívoca:

This thing we think we need, said Camier, once in our possession and now no longer so, we situate in the sack, as in that which contains. But on further thought nothing proves it is not in the umbrella, or fastened to some part of the bicycle. All we know is we had it once and now no more. And even that we do not know for sure (...) It boils down then to some unknown, said Camier, which not only is not necessarily in the sack, but which perhaps no sack of this type could possibly accommodate, the bicycle itself for example, or the umbrella, or both. (426)

Institui-se então como centro um hiato, algo indefinido. A instabilidade dessa localização coloca as personagens na situação de permanente desacerto que Beckett descreve em “Proust”. Tanto o saco

como a bicicleta estabeleceriam assim uma relação de metonímia com outra coisa. O ponto é que essa coisa não parece ser, por si só, identificável, e também nesse sentido o saco ou a bicicleta não são alegorias. O que deixa de estar em causa é a identificação inequívoca de algo que se procura, e por conseguinte a importância de um fim ou de uma resolução. Esta composição contraria a noção de “achievement” de que falámos e um modelo lógico de consecução, como vimos a propósito de “Three Dialogues”, texto que assenta também no cancelamento de uma concretização através da supressão de um elemento:

The omitted element, as Hatch observes, is ‘the promised, more critical explanation of Van Velde’s work’ which leads the reader to suspect that ‘the missing section – the unsaid theory – contains the more important of these two explications’ and that ‘this intentional absence undermines the validity of the whole enterprise (Winstanley, 155)

De igual forma, tanto em *Mercier and Camier* como em *Waiting for Godot*, é uma lacuna – o saco, a figura esperada – a origem de todo o problema, de todo o movimento, e, simultaneamente, a possível solução. Como a peça e todas as leituras que originou demonstram exemplarmente, é significativo que esse elemento, que ocuparia o lugar onde existe apenas uma lacuna, nunca seja alcançado.

IX. Sobre coisas que não estão lá

From things about to disappear I turn away in time. To watch
them out of sight, no, I can't do it.

Molloy

uma mulher com rosto de Clotilde, mas não era Clotilde

Ventura, Juventude em marcha

Kilroy wasn't here

The territory

Perceber certos objectos requer, por vezes, algum conhecimento acerca de onde estes vêm ou para onde se encaminham – o que os antecede e o que vem depois. Trata-se, no fundo, de conhecer a sua localização, aquilo a que poderíamos chamar um contexto. Aceitar isto como verdadeiro depende de assumir que a origem ou a possível direcção de uma coisa permitem explicá-la, suposição a que subjaz uma ideia de coerência – encarar determinado objecto como inteligível depende frequentemente da existência de relações que permitam ver nele uma unidade.

Esta necessidade (ou ansiedade) de tornar compreensíveis ou delineáveis certos fenómenos é premente em relação às personagens de que nos temos vindo a ocupar e às situações em que se encontram. Note-se que a excentricidade formal que Esslin reconhece a *Waiting for Godot* surge em oposição ao que, como inicialmente vimos, descreve como uma “good play”. Essa norma responde, de modo implícito, mas significativo, a uma pretensão de inteligibilidade:

If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by the subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares; if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings. (21-2)

Parte das singularidades apontadas por Esslin podem ser atribuídas à acção do tempo tal como tem vindo a ser descrita, uma acção que elide o dia anterior e desestabiliza o sujeito, impedindo uma consecução e comprometendo aqui um paradigma de enredo. Os dois actos da peça, nomeadamente pela forma como se relacionam entre si, surgem como parte de um contínuo sem desenvolvimento. O facto de um dia “repetir” em parte o anterior torna supérfluas noções como princípio e fim, progressão e resolução, como se o início e o final da peça, no fundo dois marcos meramente formais, mais não fossem do que dois pontos de uma recta – uma linha sem princípio nem fim.

Ao dizer que *Waiting for Godot* não tem história, que as suas personagens, a quem não reconhece uma personalidade ou um propósito, são mais parecidas com marionetas, cujos diálogos não são mais do que balbuceios incoerentes, Esslin torna manifesto um ponto relevante. O desconcerto de que falávamos deve-se em larga medida ao facto de a peça desestabilizar, de forma bastante específica, algumas expectativas que alimentamos acerca de personagens e de histórias, nomeadamente a de que estas respondam a uma ideia de unidade ou fechamento, o que, tornando-as delimitáveis, se pensarmos, por exemplo, nos termos em que Beckett falava de Albertine em “Proust”, as tornaria, idealmente, compreensíveis.

O facto de Esslin não reconhecer à acção de *Waiting for Godot* a existência de algo interno que *justifique* a peça é determinante para o seu entendimento desse texto: “the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought” (24). Aquilo que descreve como a feição onírica da peça, a inconsistência da constituição e do discurso das personagens, a desconformidade das suas acções, surge, na sua leitura, como um sinal de uma alegada falta de sentido da existência humana, tal como entendida por um grupo particular de indivíduos. Aquele que me parece ser o equívoco de Esslin é a consideração que faz da natureza pouco racional de uma série de elementos da peça de Beckett, o que o leva a trilhar uma

circunstância importante, que, aliás, ele mesmo sublinha: a de que *Waiting for Godot* é, para uma parte considerável de leitores, um texto do qual parece difícil *fazer* sentido. Se incorro no risco de uma generalização imprecisa quando digo que a peça surge muitas vezes como um objecto estranho por contrariar uma série de expectativas, a verdade é que os esforços a que assistimos (pensemos nos exemplos descritos por Esslin) mais não são do que tentativas de tornar compreensível o que surge como inabitual.

A propósito deste ponto, é pertinente recuperar o texto de Stanley Cavell sobre *Endgame*, ensaio que o crítico afirma nascer da insatisfação com aquilo que julga serem algumas ideias acerca de Beckett que se generalizaram:

we will have a general impression of the play, one something like this: Beckett's perception is of a 'meaningless universe' and language in his plays 'serves to express the breakdown, the disintegration of language. (...) Such descriptions are usual in the discussion of Beckett I am aware of. (115)

Contra a ideia de que uma ascendência de elementos associados ao irracional é sinónimo, ou *expressão*, de um reconhecimento de uma falta de sentido mais 'geral', Cavell propõe uma resposta que se constitui precisamente a partir do esforço para colmatar as faltas com que se depara, em vez de se limitar a encará-las como significativas *per se*:

Who are these people? Where are they, and how did they get there? What can illuminate their mood of bewilderment as well as their mood of appalling comprehension? What is the source of their ugly power over one another, and their impotence? What gives to their conversation its sound, at once of madness and of plainness? (117)

Se Esslin vê peculiaridades em certos elementos de peças como *Waiting for Godot*, Cavell entende a natureza *habitual* dessas mesmas peculiaridades, no sentido em que, segundo ele, cada texto ostentaria as suas e pediria ao leitor que lhes respondesse de uma forma determinada, local:

“My exercise rests on the assumption that different artistic inventions demand different routes of critical discovery” (122). O texto seria assim uma espécie de micro-cosmos desconhecido, onde as personagens falam de uma forma que é estranha ao leitor, que tem de aprender essa linguagem, aceitar o modo de funcionamento desse universo. Não obstante esta ideia da existência de uma linguagem privada – como Cavell implica quando sugere que as personagens de *Endgame* partilham certas coisas entre si e que é a própria existência desse código a torná-las opacas para o leitor –, a aprendizagem de que falávamos é de natureza eminentemente maiêutica: se ao crítico cabe a tarefa de se encaminhar de acordo com determinadas pistas, está, por outro lado, absolutamente dependente do arsenal de que dispõe. Pensemos no caso de Cavell: “the justification for my particular procedures rests partly on an induction from the lines I feel I have understood, and partly on their faithfulness to the general direction I have found my understanding of the play as a whole to have taken” (122). Ao dedicar-se à elaboração de um passado para as personagens de *Endgame*, ao criar um contexto onde enquadrar o momento particular com que se deparou, o trabalho não é exactamente um alicerce daquilo a que poderíamos chamar a sua *interpretação* da peça, mas é, intrinsecamente, parte dela.

Esslin via nos reclusos de San Quentin uma inocência interpretativa, por estes serem, como diz, “unsophisticated enough to come to the theatre without any preconceived notions and ready-made expectations” (21). Negligencia assim a circunstância de que esses ideais e expectativas são parte de um todo maior que qualquer leitor transporta consigo – os próprios reclusos, que vêm na peça analogias com a sua situação, contrariam a caracterização que Esslin faz deles. O esclarecimento que Cavell providencia acerca do seu percurso, que um conjunto de perguntas origina, evidencia o modo como *tornamos* objectos inteligíveis – completando lacunas, e completando-as de modo particular. *Waiting for Godot* demonstra a impossibilidade de existirem leituras isentas, sendo um alvo especialmente apetecível – deu origem, desde a sua estreia, a uma diversidade considerável de interpretações. O destino da peça de Beckett, semelhante ao de outros

textos de natureza muito distinta, deve-se ao facto de a peça ser constituída por um conjunto relevante de lacunas; partilha, assim, da natureza camaleónica de *Zelig*, a personagem do filme epónimo de Woody Allen, que adquire a forma da pessoa em frente de quem está.

O conjunto de espaços em branco que caracteriza *Waiting for Godot* ou *Mercier and Camier*, espaços que se afiguram como passíveis de serem preenchidos, é da mesma natureza que qualquer conjunto de lacunas que precisamos de completar quando tentamos compreender um objecto. Enquanto leitores, estamos numa posição parecida à de Lord Murchison, personagem do conto de Oscar Wilde “The Sphinx Without a Secret”⁸⁰. Este tenta a todo o custo descobrir aquilo que julga ser o *segredo* de Lady Alroy. Quando, depois da morte desta mulher, visita a casa que ela frequentava regularmente, descobre que as actividades que aí a ocupavam nada tinham, ao contrário do que suspeitava, de enigmático – por ali ficava, lendo e bebendo chá, descoberta que o deixa absolutamente insatisfeito, desconcertado perante a possibilidade de que nada mais haja a saber sobre a mulher que tanto o inquietou. A morte de Lady Alroy, que, quando confrontada com as perguntas de Lord Murchison sobre o seu comportamento, lhe respondera “Lord Murchison, there is nothing to tell you” (207), parece apenas agravar a obsessão já existente⁸¹: segundo os termos do narrador, seu confidente, poder-se-ia dizer que Murchison tem tanta inclinação para o mistério quanto a mulher amada. A atracção que inicialmente sentiu por Lady Alroy, então descrita como a “*belle inconnue*” (206), é, como o próprio admite, fortemente alimentada pelo mistério que a rodeia – “the indefinable atmosphere of mystery that surrounded her excited my most ardent curiosity”⁸². A obsessão de Lord Murchison, absorvido na procura de um segredo que justifique Lady Alroy, é precisamente a obsessão de um leitor, “tortured with doubt” (208), tentando localizar uma coisa que justifique um objecto, o que lembra o exemplo de Albertine, que vimos descrita em “Proust” como um mar de eventos onde um tesouro desapareceu, e a propósito de quem Beckett afirma também:

⁸⁰Wilde, Oscar, *Collins complete works of Oscar Wilde*, Glasgow, Harper Collins, 2003.

⁸¹“It was really very difficult for me to come to any conclusion, for she was like one of those strange crystals that one sees in museums, which are at one moment clear, and at another clouded.” *Ibidem*, p. 207.

⁸²“I was infatuated with her: in spite of the mystery, I thought then – in consequence of it, I see now.” *Ibidem*, p. 207.

Love; he insists, can only coexist with a state of dissatisfaction, whether born of jealousy or its predecessor – desire. It represents our demand for a whole. Its inception and its continuance imply the consciousness that something is lacking. ‘One only loves that which one does not possess entirely.’ (55)

O amor surge associado a um estado de insatisfação pela relação de contiguidade com o desejo. Este é, em “Proust”, a origem de um movimento que se alimenta do que é “invisible” e “unthinkable”:

Even suppose that by one of those rare miracles of coincidence, when the calendar of facts runs parallel to the calendar of feelings, realization takes place, that the object of desire (in the strictest sense of that malady) is achieved by the subject, then the congruence is so perfect, the time-state of attainment eliminates so accurately the time-state of aspiration, that the actual seems the inevitable, and, all conscious intellectual effort to reconstitute the invisible and unthinkable as a reality being fruitless, we are incapable of appreciating our joy by comparing it with our sorrow. (14)

Com evidentes diferenças, Godot é o elemento omissso da peça de Beckett, em torno do qual tudo gira e sobre o qual pouca ou nenhuma luz é lançada. Godot nunca aparece, ao contrário de um importante antecessor seu, reconhecido por Esslin: Godeau, personagem da peça de Honoré de Balzac *Le Faiseur*:

Mercadet is a Stock Exchange speculator who is in the habit of attributing his financial difficulties to his former partner Godeau, who, years before, absconded with their joint capital: ‘*Je porte le poids du crime de Godeau!*’ On the other hand, the hope of Godeau’s eventual return and the repayment of the embezzled funds is constantly dangled by Mercadet before the eyes of his numerous creditors (...) The plot of *Mercadet* turns on a last, desperate speculation based on the appearance of a spurious Godeau. But the fraud is discovered. Mercadet seems ruined. At this moment the real Godeau is announced; he has returned from India with a huge fortune. (48-9)

Se, na peça de Balzac, a tão esperada personagem salva a situação, Godot é o centro de um impasse. A peça instaura uma diferença importante em relação às novelas e, em parte, a *Mercier and Camier*, já que nesses dois casos, o que está em falta é por norma algo que desapareceu – no primeiro caso, tudo o que surgia associado ao pai morto, e no segundo, o saco, ainda que haja no romance uma maior proximidade com a peça. Esse desaparecimento remete para a insistente recorrência do passado no presente que Beckett nota em “Proust”. Acerca da morte da avó de Marcel, e do momento em que este toma verdadeira consciência desse acontecimento, Beckett fala de uma contradição “between presence and irremediable obliteration” (42). A mãe de Marcel alimenta essa mórbida concomitância, restabelecendo os gestos da falecida Bathilde Amédée: “A minha mãe (...) não podia separar-se da bolsa de mão da minha avó, (...) do seu regalo, de todas aquelas peças de roupa, (...) até dos volumes de Madame Sévigné que a minha avó sempre tinha consigo” (178). O movimento descrito, o de pessoas mortas ‘anexarem’ pessoas vivas, tem um correspondente nas novelas, por exemplo, onde, sendo impossível reconstituir alguns objectos importantes do passado, era igualmente impossível erradicar o sinal da sua presença. Quanto a esses casos parece ainda acertado tentar reconstituir o que do dia anterior foi ocultado.

Já em *Waiting for Godot*, aquilo que falta não deriva propriamente de uma presença antiga. É antes um ponto ao qual não se chega, recuperando aquilo que em “Proust” é descrito como o movimento falhado de um sujeito que tenta alcançar determinado objecto. “Three Dialogues”, escrito poucos meses antes da peça, retoma, a propósito da reflexão acerca de questões de representação nas artes plásticas, a assunção, também central no ensaio sobre a *Recherche*, de que o espaço entre sujeito e objecto é inultrapassável, seja pela volatilidade de um ou de outro, ou pela contaminação a que um sujeita o outro. Albertine, tal como Godot, que promete um prolongamento indefinido da espera, contraria uma estaticidade necessária a certas formas de validação: “But Albertine is a fugitive, and no expression of her value can be complete unless preceded by some

such symbol as that which in physics denotes speed. A static Albertine would soon be conquered” (55).

Em “Proust” essa evanescência impede a consecução do desejo; em “Three Dialogues”, segundo B., o artista deve recusar a manutenção de uma relação que seja descrita em função dos termos “representer” e “representee”; em *Waiting for Godot*, o encontro é frustrado sucessivamente. A natureza esbatida que o saco tinha aos olhos de Mercier e de Camier, e que tornava circular a deambulação do par, e mesmo o inusitado caso de Mr Conaire – que se vê obrigado a fazer com que Camier, cujo esquecimento impedira o encontro, se *depare* com ele – são levados a um extremo na peça.

Godot consolida-se como a figura que não chega, mas por quem, ainda assim, se espera. De igual modo, em “Three Dialogues”, B. preconiza uma nova arte, mas fecha o caminho para chegar a essa coisa pretendida. Da mesma forma que Godot é sempre apresentado como uma figura indefinida, nos diálogos nunca se demonstra de forma exacta como pode o trabalho de Van Velde responder à proposta de B..

O estabelecimento do trabalho do pintor holandês como um exemplo imperfeito e o da figura de Godot como uma esperança a que não se responde aproximam-se daquilo que, enunciado em “Three Dialogues”, é também descrito por Beckett na referida carta a Duthuit: a recusa de uma definição de artista como “he-who-is-always-in-front-of”. Nenhuma pintura decorre da proposta de B., tal como nenhuma figura decorre da espera de Vladimir e Estragon. Paralelamente, observamos que segundo o ideal de B. (e também segundo o ideal de Beckett) a pintura de Van Velde não poderia surgir, de igual modo, no decurso de nenhuma *coisa*:

What then does he paint, with such difficulty, if he is no longer in front of anything? Must I really try to say it again, livening up the images? Whatever I say, I shall seem to be locking him back into a relation. If I say that he paints the impossibility of painting, the lack of all relation,

object, subject, it will look as if I am putting him into relation with this impossibility, this lack; in front of them.⁸³

Beckett lastima o facto de que, ao falar sobre a pintura de Van Velde, estará necessariamente a colocá-la em relação com alguma coisa. Reconhece, ainda que não o acolha pacificamente, que, tal como as leituras de *Waiting for Godot* demonstram, constituir-se como “bereft of occasion” dificilmente pode ser outra coisa que não uma aspiração.

⁸³*The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956*, (Cambridge University Press, 2011), p. 140.

Bibliografia Citada

The Bible: authorized King James version, Oxford, Oxford University, 1997

Bakhtin, Mikhail, *Speech genres and other late essays*, trad. Vern W. McGee, Austin, University of Texas Press, 1986

Beckett, Samuel, *More pricks than kicks*, London, Calder & Boyars, 1973

Samuel Beckett: The complete short prose, 1929-1989, New York, Grove Press, 1995

Samuel Beckett : the Grove centenary edition, New York, Grove Press, 2006

Proust and Three dialogues with Georges Duthuit, John Calder, London, 1987

Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable, New York, Grove Press, 2009

The collected poems of Samuel Beckett, London, Faber, 2012

Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel." Fotografiert von Rosemarie Clausen. Mit dem Text des Stückes in der Übersetzung von Elmar Tophoven und einem Bericht von Michael Haerdter über die Proben für die Berliner Aufführung 1967, Frankfurt am Main, Surkamp, 1967

The letters of Samuel Beckett, Vol. 1, 1929-1940, eds. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

The letters of Samuel Beckett, Volume 2, 1941-1956, eds. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Daniel Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press, 2011

Disjecta : miscellaneous writings and a dramatic fragment ; ed. Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984

Blanchot, Maurice, *Faux Pas*, trad. Charlotte Mandell, Stanford, Stanford University Press, 2001, cit. por Adam Winstanley, "A 'Whispered Disfazione': Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*", in *Journal of Beckett Studies*. Vol. 22, Issue 2, 2013.

Bristow, William, "Enlightenment", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Consultado em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/enlightenment/>>, a 18 de Setembro de 2015

Cavell, Stanley, *Must we mean what we say?: a book of essays*; Cambridge, Cambridge University Press, 2000

Esslin, Martin, *The theatre of the absurd*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974

Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet: avec un choix de scénarios du Sottisier, L'album de la Marquise et Le dictionnaire des idées reçues*, Paris, Gallimard, 1987

Graver, Lawrence, Federman, Raymond (eds.), *Samuel Beckett: The critical heritage*, New York, Routledge, 2006

Hatch, David A., *Beckett in (T)Transition: "Three Dialogues with Georges Duthuit," Aesthetic Evolution, and the Assault on Modernism*, Tallahassee, Florida, Florida State University, 2004, consultado em <http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-4210>, a 5 de Setembro de 2015

Juventude em Marcha, realizado por Pedro Costa, Contracosta Produções, 2006

Knowlson, James, *Damned to fame, the life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1997

Knowlson, James and Elizabeth (eds.), *Beckett remembering remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*, London: Bloomsbury, 2007

Lord, James, “46, rue Hippolyte and after (the Giacometti brothers)”, in *Some remarkable men: further memoirs*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.

Proust, Marcel, *Correspondance*, tomo 13, ed. Philip Kolb, Paris, Plon

Em busca do tempo perdido – Do lado de Swann, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio de Água, 2003

Rosenbaum, Jonathan, “Mapping the Territory of Raúl Ruiz”, in *Placing movies: the practice of film criticism*, Berkeley, University of California Press, 1995

The Territory realizado por Raoul Ruiz, V.O. Filmes, 1981

Valéry, Paul, *Introduction to the Method of Leonardo da Vinci*, trad. Thomas McGreevy, London: John Rodker, 1929, cit. por Winstanley, Adam, “A ‘Whispered Disfazione’: Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*”, *Journal of Beckett Studies*. Vol. 22, Issue 2, 2013

Wilde, Oscar, *Collins complete works of Oscar Wilde*, Glasgow, Harper Collins, 2003

Winstanley, Adam, “A ‘Whispered Disfazione’: Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and *Three Dialogues with Georges Duthuit*”, *Journal of Beckett Studies*. Vol. 22, Issue 2, 2013, pp. 135-160., consultado em : <<http://dx.doi.org/10.3366/jobs.2013.0069>>, a 12 de Setembro de 2015